



Himmel und Erde

Jürg Steiners Vertikalpanoramen sakraler Innenräume

Himmel und Erde

Jürg Steiners Vertikalpanoramen sakraler Innenräume

Herausgegeben von **Bazon Brock**



Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften

Diese Publikation erscheint zum sechzigsten Geburtstag des Designers, Ausstellungsgestalters und Architekten Jürg Steiner mit Beiträgen von Freunden, Kolleginnen und Kollegen, initiiert durch die Studierenden und Absolventen des Studiengangs Kommunikationsdesign der Bergischen Universität Wuppertal Olaf Mehl, Daniela Nählen, Robin Höke, Kolja Thomas und des Absolventen der Gestaltungstechnik Philipp Schröder.

Die Aufnahmen wurden anfänglich mit der Kamera Olympus C-5060, später mit der Kamera Nikon E 8400 gemacht. Beiden Kameras gemein ist der ausklappbare Monitor. Dieser ist notwendig um die Kamera fest am Boden aufliegen zu lassen, da ein Stativ unpraktisch und oftmals unerwünscht ist. So liegt die Kamera meist auf dem Boden und der normale Sucher kann nicht benutzt werden. Die Belichtungszeit variiert und kann bis zu 8 Sekunden dauern. Beide Kameras sind so genannte Kompaktkameras, ein Auswechseln des Objektivs ist nicht möglich. Vorteil der Nikon E 8400 ist das sehr weitwinklige Objektiv mit einer Brennweite von 24 mm, bezogen auf eine Kleinbildkamera. Für die letzten Aufnahmen stand die Spiegelreflexkamera E-620 m von Olympus mit einem Ultraweitwinkelobjektiv von 18 mm bezogen auf eine Kleinbildkamera zur Verfügung.

Die Bilder wurden in verschiedenen Programmen montiert und bestehen meist aus vier, manchmal aber auch aus drei oder fünf Aufnahmen.

Den Beteiligten an dieser Broschüre danken Herausgeber und Jubilar ganz herzlich. Robin Höke, Olaf Mehl, Daniela Nählen, Philipp Schröder und Kolja Thomas haben mit unermüdlichem Einsatz und perfekter Arbeitsteilung neben Beruf oder Studium die Publikation möglich gemacht.

Den Autoren gebührt der Dank, dass sie bereit waren, ihre Zeit und ihren Sachverstand für dieses Werk, das erst durch ihre Beiträge eine Basis erhielt, zu opfern.

Britta Beckendorf Steiner hat ihren Mann bei vielen Aufnahmen unterstützt, Texte gelesen und verbessert. Auch ihr danken Herausgeber und Jubilar von ganzem Herzen.

Wuppertal im April 2010
Bazon Brock und Jürg Steiner

Inhaltsverzeichnis

Lambert T. Koch Hinwendung	Seite	4
Ulrich Heinen Zuwendung	Seite	5
Gottfried Korff Hemmel ond Ähd <i>Eine ethnologische Notiz zur Bildform des Vertikalpanoramas</i>	Seite	6
Gerda Breuer „Von oben nach unten und von unten nach oben“. <i>Die Modernen und die vertikale Erschließung der Welt</i>	Seite	8
Jürg Steiner Vertikalpanoramen nach seinen Reisezielen von A–Z	Seite	11
Stephan Sensen Der panoramatische Blick	Seite	268
Wolfgang Körber sehen betrachten wahrnehmen erkennen	Seite	278
Claus Ahrens / Thorsten Böth / Ulrich Braukmann Anmerkungen zum Urheberrecht innovativer Vertikalpanoramen und zum Entrepreneur Jürg Steiner	Seite	280
Bazon Brock Das Vertikalpanorama als Szenographie der Vertikalspannung	Seite	282
Über die Autoren	Seite	289
Glossar	Seite	289
Impressum	Seite	289

Hinwendung

Zu der vorliegenden Festschrift „Vertikalpanoramen sakraler Innenräume“ aus Anlass des 60. Geburtstags von Professor Jürg Steiner haben nicht nur Kollegen, Schüler und Freunde beigetragen, sondern in ihrem Zentrum steht vor allem der Ertrag der Arbeit des Jubilars selbst. Seine beeindruckenden Fotografien der Innenräume von Kathedralen, Domen und Kirchen sind geeignet, den Betrachter, insbesondere den Laien, ob ihrer Wirkung in ehrfürchtiges Staunen zu versetzen. Sie transportieren, unbelastet von der Zweidimensionalität des Mediums, Tiefe und Weite. Sie ziehen den Betrachter förmlich hinein, lassen ihn zum Besucher werden, lassen ihn die Erhabenheit des Objektes erleben, ja vermitteln bisweilen gar transzendente Anklänge.

Damit versinnbildlichen die Fotografien überaus gekonnt die Faszination, die Kirchen, insbesondere Großkirchen, auf den Betrachter ausüben. Der Theologe und Kommunikationswissenschaftler Eckard Bieger beschreibt im Titel einer seiner Schriften Kirchen als „Schnittpunkte zwischen Himmel und Erde“ – eine Aussage, die gleichermaßen für Gläubige wie für Glaubensfernere nachvollziehbar sein dürfte. Viele Kirchen markieren auch heute noch das bauliche, weithin sichtbare Zentrum unserer Städte. Oftmals erscheint der Sakralbau dabei sogar – wie in Köln, Mainz oder Ulm – als charakteristisches Merkmal der gesamten Silhouette einer Stadt. Und für viele Kirchen gilt, dass sich ihr räumliches Umfeld zugleich als Mittelpunkt des sozialen und gesellschaftlichen Lebens der jeweiligen Kommune gestaltet.

So avancierten die Bauten zu allen Zeiten gleichsam zu Magneten für Gläubige und Besucher. Ob aus religiöser Sehnsucht, kunsthistorischem Interesse oder bloßer Neugier – Kirchen bieten ihren Besuchern stets eine reiche Vielzahl an unterschiedlichsten Eindrücken. So dominiert etwa in den Kathedalkirchen des frühen bis späten Mittelalters in besonderer Weise – und schon jenseits der theologischen und geistlichen Kontextualität des Raumes – die Geschichtlichkeit des Ortes; hier denke man beispielsweise an die Kaiserdome zu Aachen und Speyer. Mitunter lässt der Kirchenbau auch Rückschlüsse auf die vor Ort lebenden Menschen und ihre Geschichte zu. Nicht umsonst sind Kirchen, ob ausdrücklich oder implizit, stets Teil unseres eigenen, menschlichen Kulturerbes.

Fast schon müßig ist es festzuhalten, dass dabei immer die eigene Wahrnehmung im Zentrum steht – auch wenn sich diese durch Künstler, wie Jürg Steiner, in bereichernder Art und Weise lenken und weiten lässt. Der Jubilar selbst schreibt in seinen einleitenden Worten, dass für ihn das Licht und die damit verbundenen Farben dominierende Elemente der Betrachtung seien. Dieser persönliche Schwerpunkt spiegelt sich sichtbar in den Bildern wieder und verbindet sie wie ein roter Faden.

Mit diesem ehrlichen Lob eines bekennenden Laien möchte ich Ihnen, sehr geehrter Herr Steiner, lieber Jubilar, auf diesem Wege auch im Namen der Bergischen Universität meine herzlichsten Glückwünsche aussprechen. Nicht zuletzt wünsche ich Ihnen noch viele erfolgreiche und produktive Jahre!

Ihr

Prof. Dr. Lambert T. Koch

Rektor der Bergischen Universität Wuppertal

Zuwendung

Mit der Publikation „Himmel und Erde – Jürg Steiners Vertikalpanoramen“ ist beabsichtigt, im sich neu formierenden Fachbereich F – Design · Kunst – der Bergischen Universität Wuppertal eine Reihe zu initiieren, die die breite und tiefe Aufstellung der Lehrenden dokumentiert. Durch das Auslaufen von Diplomstudiengängen und die Aufgabe mehrerer bereits akkreditierter Bachelor-Studiengänge stellen wir uns neu auf, gleichzeitig werden ergänzende Teilstudiengänge installiert um die das Profil des Fachbereichs schärfen und diesen als universitäre Selbstverständlichkeit zu festigen. Jürg Steiner soll in Bälde den Teilstudiengang Interior and Exhibition Design im Kombinatorischen Bachelor innerhalb des neuen Studiengangs Mediendesign einrichten. Es ist dies gleichzeitig eine Erweiterung des Fachs, das sowohl den Bedürfnissen der Studierenden als auch dem Schaffensspektrum Steiners Rechnung trägt. Dass er bisher Ausstellungs- und Messe-Design lehrte bildete nur einen Teil seiner Kompetenzen ab, ist er doch auch Architekt, Designer und Lichtgestalter. Hier in dieser Publikation zeigt er nun einen weiteren Aspekt seiner vielfältigen Interessen – der vordergründig nicht in seine Denomination zu passen scheint. Sein künstlerisches Anliegen, dem ein feiner didaktischer Zug wohl nicht abzusprechen ist, geht über das Darstellen sakraler Innenräume hinaus, werden doch baukünstlerische und inszenatorische Eigenheiten von Kirchenräumen gleichsam dekonstruiert und sie dann wieder kunstvoll zu kombinieren. Es entsteht etwas Neues, das wieder in die Wurzeln des Faches leitet: Die Abbilder werden zu Exponaten. In einer Ausstellung im Gebäude I der Bergischen Universität Wuppertal werden ab dem 13. April 2010 sechzig Glasplatten mit Werken gezeigt, die zu einem erheblichen Teil nicht in der Publikation zu sehen sind. In dieser werden meist Serien gedruckt, um Zusammenhänge eines Ensembles nahe zu bringen. Gleichzeitig sind aber auf Grund des Mediums Buch nicht mehr als zwei Abbilder zu sehen. In der Ausstellung werden andere Interaktionen der Vertikalpanoramen zu erleben sein: Neue Perspektiven vermitteln räumliche Zusammenhänge. Dabei zeigt sich uns ein spezifisches Anliegen Steiners bei der Forschung und Lehre: Jedes Medium – in diesem Fall Ausstellung und Katalog – hat seine ureigenen Spezifika; es ist ihm wichtig, dies in seiner Arbeit innerhalb und außerhalb der Universität zu vermitteln. Dass für die Umsetzung der Ausstellung neue Technologien ausprobiert werden, darf als selbstverständlich vorausgesetzt werden: Die Vertikalpanoramen sind in der Ausstellung als neuartiger und innovative Hinterglasdrucke zu sehen und faszinieren durch ihre kontrastreiche Farbigekeit, ihre Beständigkeit Wertigkeit sowie durch ihren eleganten Hochglanz. Alle Tafeln sind 55 cm breit, die Höhe richtet sich nach den Motiven und reicht von 90 cm bis 120 cm.

Jürg Steiner ist ein ganz und gar untypischer Universitätsprofessor – ein Autodidakt, der seine praktische und theoretische Ausbildung vornehmlich im Theater, an Ausstellungsorten, im Museum, in Werkstätten und Baustellen absolvierte. Die Verbindung von Praxis und Theorie sind für ihn wichtig, er versteht sie durchaus gleichberechtigt und sich gegenseitig befruchtend. In seinem bisherigen Studiengang Kommunikationsdesign bemühte er sich um Einheit und Kollegialität. Er war bereit, für andere Fächer über Jahre ein eigenes Lehrformat anzubieten und als Studiengangssprecher zu wirken. Dabei begleitete er zwei Anläufe zur Akkreditierung des neuen Bachelor-Studiengangs Kommunikationsdesign engagiert und verantwortungsvoll.

Ehemalige Studenten und zwei Studierende im fortgeschrittenen Semester haben sich die Mühe gemacht, das Doppelereignis Buch und Ausstellung zu organisieren und diese unermüdlich und mit selbstlosem Einsatz voranzubringen. Freunde, Weggefährten und Kollegen Steiners haben Zeit für eine nicht nur bezüglich des Formats einmalige Publikation geopfert. Ihnen allen danke ich im Namen der Fachbereichs Kunst · Design ganz herzlich und wünsche uns viele Nachahmungen.

Prof. Dr. Ulrich Heinen

Dekan des Fachbereichs F der Bergischen Universität Wuppertal

Eine ethnologische Notiz zur Bildform des Vertikalpanoramas

„Superlative der Rühmung“, so hat man die Formulierungen genannt, zu denen Kunsthistoriker neigen, wenn sie das Innere der Neresheimer Klosterkirche beschreiben. Und sie neigen dazu, weil sie in ihm den Inbegriff „deutsch-barocker Kirchenbaukunst“ sehen. Das Steinersche Vertikalpanorama belegt diesen Eindruck aufs Beste. Nicht weniger faszinierend ist die Abbildung des Inneren des Invalidendoms mit dem Sarkophag Napoleons und der Tambourkuppel, deren technischer Aufbau, deren direkte und indirekte Lichtführung und deren Malerei die Illusion des geöffneten Himmels wachrufen. Aber auch einfache, nicht dem barocken und klassizistischen Pathos huldigende Architekturen sind Gegenstand der Steinerschen Erkundungs- und Dokumentationsfotografie. Da finden sich auch schmucklos-schlichte Kassettendecken aus dem Zürich der 1920er oder 1930er Jahre, die dem Prinzip der neuen Sachlichkeit und einem sakralen Funktionalismus verpflichtet sind; oder der Innenraum der eigenartigen Dorfkirche im brandenburgischen Ketzür, der mit einem fast raumsprengenden Renaissance-Epitaph ebenso auf sich aufmerksam macht wie mit der ikonographisch rätselhaften Wolkenornamentik seiner Balkendecke. Und minimalistisch, dennoch aber mit Wucht, tritt dem Betrachter eine Eifler Feldkapelle entgegen, die sich im Inneren als eine in den realen Himmel geöffnete Betonhöhle darbietet und sich gleichwohl zur Tradition europäischer Kirchenarchitektur bekennt. Über einem polygonalen Grundriss erhebt sich ein roher Baukörper, der auf ein abschließendes, vor Wind und Wetter schützendes Dach verzichtet und so den Blick nach oben ins Freie lenkt. Hemmel ond Ähd (Himmel und Erde), so erläutern die Einheimischen in ihrer Sprache den Kapellenbau, seien so in eine enge Beziehung gebracht. Der feste Boden aus gestampftem Kiesel- und Feldgestein erdet den Blick in einen Himmel, der nicht nur in seiner natürlich-physikalischen, sondern auch in einer symbolisch-religiösen Bedeutung verstanden sein will. Hemmel ond Ähd heißt ein im Rheinland weit verbreitetes Gericht, das aus Kartoffeln (Erde) und Äpfeln (Himmel) besteht. Es ist kein Superlativ der Rühmung, der sich in dieser alltagssprachlichen Wendung meldet, aber es ist doch eine anerkennende Metapher für einen außergewöhnlichen und durchaus auch irritierenden Bau, der dem Leben in seinen diesseitigen und jenseitigen Dimensionen dient.

Jedes Mal umfasst das von Jürg Steiner praktizierte Verfahren den dargestellten Raum von der Erde bis zum Himmel. Vertikalpanorama nennt er das Bildkonzept – einen Widerspruch, der im Begriff Panorama angelegt ist, produktiv nutzend. Der üblicherweise horizontal angelegten Sehorganisation des Panoramas als Rundbild, das dem Betrachter die Illusion eines weiten Horizonts bietet, wird mit Entschiedenheit das vertikale Format gegenüber gestellt. Vom Standpunkt des Betrachters wird in konsequenter Untersicht die Höhe des Raumes erschlossen. Der Himmel wird von der Erde aus erkundet. Sehen wird hier als konsequente Bewegung von unten nach oben gezeigt. Denn es ist ein gezeigtes, organisiertes Sehen, was die Steinerschen Vertikalpanoramen als Wahrnehmungsprinzip bieten. Die mal rauhen, mal geschliffenen Steinplatten der Kirchenböden sind ebenso ins Bild gesetzt wie die Kuppelgewölbe oder Kassettendecken. Erde und Himmel sind in einem Raumbild vereint, wobei der geerdete Himmel sich in der Fülle, aber auch in der Ordnung seiner baukünstlerischen

Details preisgibt. Was die Baugeschichte an architektonischen Formen – gleichermaßen der Konstruktion und Imagination dienend – entwickelt und was die Architekturtheorie als bedeutungsvolle bautechnische Standardelemente beschrieben hat, bietet sich dem Betrachter dar. Da gibt es die Kuppel, die Halbkugel, den Bogen, die Mandorla, Formen, die allesamt als Abkürzungen der sphaira figurieren. Sphaira ist die Bezeichnung für die kugelförmigen Weltgestalt, in der sich die Vorstellungen von Himmel und Erde als Einheit von Kosmologie und Heilsgeschichte treffen. Mit den Steinerschen Vertikalpanoramen werden die Visionen des Himmels, die sich die Erde von ihm als jenseitigem Raum gemacht hat, einsehbar: *aperti sunt coeli*.

Steiners Bilderzeugungen stellen sich so dar als ein Himmelsatlas, dessen einzelne Tafeln Aufschluss über die historischen und kulturellen Konstruktionen des Transzendenten geben. Sie zeigen den Wandel der Himmelsimaginationen in Abhängigkeit von Stilen und Weltbildern, wie sie von Wissenschaft und Kunst in unterschiedlichen Kulturen und Epochen formuliert worden sind. Sie zeigen aber auch Konstanten in den Vorstellungen von Transzendenz: Oben/Unten-Schemata, die Verflechtungen in einen umfassenden Kosmos, die Erdsicht, also die Vermessung des Himmels von der Erde aus. Es ist ein Atlas, in dem ungewöhnliche Bilder realer Räume versammelt sind, Bilder, die allesamt auf ein Mehr an Bedeutung verweisen. Und so wäre es verlockend, die Steinerschen Vertikalpanoramen als bauikonographische Suchbilder zu lesen. Zu entdecken wären die für die Himmelskonstruktion typischen Bauelemente, deren Kombination mit Fresken, Fenstern und Skulpturen – und dies in ihren vielfältigen Bezügen, Abhängigkeiten und Maßstäben. Zu studieren wären die Übergänge von realer und gemalter Architektur als den Verbindungszonen von irdischem zu überirdischem Raum. Die Sichtung der ikonographischen Programme würde evident machen, wie der Himmel imaginiert wurde – als gelungene Weltbewältigung, als Projektion des Prinzips Hoffnung, als Auffahrt ins Paradies oder als Absturz in die Hölle, als tröstender oder drohender Verweis auf das „ganz Andere“, wie man in der säkularen Welt das Gefüge religiöser Offenbarungen und Ordnungen genannt hat.

Sakrale Räume sind bedeutungsvolle Räume. Kraftgeladen, so hat sie der Religionsethnologe und -historiker Mircea Eliade genannt, als er 1957 in dem kleinen, aber vielgelesenen Büchlein „Das Heilige und das Profane“ eine Theorie des Sakralen skizzierte: „Erst die Trennung von sakralem Raum und allem Übrigen, was ihn als formlose Weite umgibt, lässt Bedeutung entstehen.“ Die Sonderung des sakralen Raumes ist für Eliade Weltbildung. Sie schafft, so Eliade, den festen Punkt, die Mittelachse, die Himmel und Erde verbindet. Und so deutete Eliade die Säulen als vertikale Verbindungen zum Himmel, als Gebilde, „die den Himmel tragen und zugleich den Weg zur Welt der Götter öffnen (*axis mundi*)“. In dem grenzenlosen homogenen Raum ohne Merkzeichen und Orientierungsmöglichkeiten wird durch die Hierophanie, wie Eliade es nennt, ein absoluter, ein fester Punkt, ein Zeichen enthüllt. Dieses Zentrum wird markiert und mit bedeutungsvollen Zeichen und Bildern ausgestattet: mit Imaginationen des Himmels. Und selbst die architektonischen Eigentümlichkeiten, die die Vertikalpanoramen faszinierend erschließen, sind voller Bedeutung und symbolischer Kraft: die Kuppeln, die Bögen, die Säulen, die Lünetten und Mandorlen. Architektur und Malerei greifen ineinander, so wie im religiösen Denken

Realität und Imagination sich verweben. Der Raumeindruck, den die Vertikalpanoramen vermitteln, geht von der Architektur und von der Malerei aus, in aller Regel von ihrer gelungenen Kombinatorik.

Der jüngste der von Jürg Steiner dokumentierten heiligen Räume ist die oben erwähnte Bruder Klaus-Kapelle in Wachendorf am nordöstlichen Rand der Eifel. Ihr Architekt ist der Schweizer Peter Zumthor, der für seinen Minimalismus bekannt ist und der auch in Wachendorf bewusst einfache, fast archaische Baumaterialien und Bautechniken in Einsatz gebracht hat. Es ist eine Archaik, die mit mentalen und materiellen Überlieferungen der Region spielt. Die Kapelle ist mittlerweile – noch nicht einmal fünf Jahre nach ihrer Einweihung – das Ziel zahlreicher Architekturpilger geworden, die nicht selten von weit her anreisen. Für sie ist der Zumthor-Bau eine ähnliche Attraktion, wie für die Wachendorfer die Besucherströme eine Attraktion sind – und ein Ärgernis. Im Dorf, so hört man, wird beklagt, dass die Kapellenbesucher mit zu großen Bussen anreisen, über die frisch bestellten Felder trampeln und „talpen“, Unrat hinterlassen, und überhaupt die Feldeinsamkeit der Kapelle stören. Man trifft, besucht man die einsame Kapelle, die mittlerweile so einsam nicht mehr ist, immer wieder Einheimische, die ihren Ärger kundtun – ein Ärger, in den freilich nicht wenig Ortsstolz eingemischt ist. Wenn man „feldforschend“ (hier in doppelter Bedeutung) mit ihnen spricht, erweisen sich die Wachendorfer, die mit Aufmerksamkeit das wachsende Interesse an ihrer Feldkapelle beobachten, als auskunfts- und metaphernfreudige Experten in bezug auf Himmel und Erde. Sie erklären den Bau, weisen auf dessen technische Besonderheiten und Feinheiten, rekapitulieren dessen Entstehungsgeschichte; sie berichten, auch ungefragt, über ortsgeschichtliche Hintergründe, insbesondere über die Stifterfamilie und deren Kontakt zu Zumthor, erinnern an die christliche Heiligenverehrung als Rahmen für die Kapellengründung und geben in Kurzform Kenntnis von der Vita des sonderbaren Heiligen, dem die Kapelle geweiht ist. Sie benennen, was ihnen bemerkenswert und eigentümlich an dem Bau erscheint, beispielsweise, dass der Raum nach oben hin geöffnet wäre und – was in normalen Kirchen nicht üblich sei – einen Blick in den „richtigen“ Himmel gestatte und solcherart auch die Erfahrung von den himmlischen Gewalten wie Wind und Wetter, wie Donner, Blitz und Hagelschlag möglich mache.

Die Innenräume seien rußgeschwärzt, was daran liege, dass die Betonverschalung in situ verbrannt und verkohlt worden sei. Die Kapelle sei fensterlos, aber in der Schalung seien kleine runde Öffnungen gelassen worden, in die Hunderte von Glassteinen eingesetzt worden seien. So entstehe nicht nur der Eindruck einer Höhle, sondern auch der eines Sternenzeltes. Auch in diesen Erklärungen schlägt nicht selten das Schema Hemmel ond Ähd durch. Zumthor habe zu „heimischen“ Baumaterialien und -methoden geraten; von „uralten lokalen Bautraditionen“ habe er gesprochen und die Dorfbewohner zur Mithilfe aufgefordert – insbesondere beim Stampfen des Fußbodens aus Sand, Zement, groben Kieseln und Feldgestein. Man wird vermuten können, dass in diese Form der Einbindung, auch wenn die kollektive Erinnerung sie nachträglich zu verklären und zu pointieren neigt, sich die „Erdbindung“ des Himmels eingepägt hat. Hemmel ond Ähd, das ist in Wachendorf eine Formel, die mehr als nur kosmologische Vorstellungen evokiert. Mit der Erde ist, durch die

Materialität des Baues selbst, die Mühsal der Erdenexistenz betont und in symbolische Korrespondenz zur Leichtigkeit des paradisiischen Seins – als religiösem Bild des Himmels – gesetzt worden.

Hört man die Wachendorfer, so ist schnell klar, dass sie den Bau auf ihrer Gemarkung nicht als Zumthor-Kapelle, sondern, obwohl im Privatbesitz, als „ihre“ Kapelle sehen. Sie deuten die Kapelle nicht in einem architekturtheoretischen und bautechnischen Vokabular, sondern als religiöses Bauwerk und greifen auch in diesem Zusammenhang auf das Hemmel-ond-Ähd-Konzept zurück – beispielsweise, wenn sie sich ein Bild von Nikolaus von der Flue, dem Kapellenheiligen, machen und ihn in seiner hagiographischen Doppelexistenz als Bauer, der „harte Feldarbeit“ verrichtet, und als Gestalt des caeli, des personifizierten Himmels imaginieren, so wie das auch die Broschüren tun, die in der Kapelle angeboten werden. Ein symbolisch-religiöses Weltverständnis, durchaus ironisch akzentuiert, zeigte bei der ethnographischen „Feldarbeit“ (field work) auch der Vergleich der Kapelle mit einem modernen „Himmelspeilgerät“, das sich nur wenige Kilometer von Wachendorf entfernt befindet. Dabei handelt es sich um ein Radioteleskop, das mit einer Parabolantenne mit einem Durchmesser von 25 Metern bestückt ist und 1956 von der Universität Bonn in Betrieb genommen worden war. Es diente der Erfassung von elektromagnetischen Wellen aus dem All und steht mittlerweile unter Denkmalschutz. So erinnert es an die Konjunktur der astrophysikalischen Forschung der 1950/60er Jahre, an eine Zeit, in der religiöse Sichtweisen zunehmend an Plausibilität verloren und in der es an Versuchen, das Verhältnis von Immanenz und Transzendenz neu zu ordnen, nicht gemangelt hat. Hört man die Wachendorfer, dann hat sich in der Konkurrenz der Himmelspeilsysteme das religiöse Modell der Weltdeutung nicht schlecht gehalten. In der gleichermaßen modern wie archaisch anmutenden Kapelle sehen sie einen Beleg dafür. Und auch das Steinersche Vertikalpanorama bietet den Innenraum der Kapelle als Ort der Dualismen: Höhle und Sternenzelt, „Ähd“ und „Hemmel“, profan und sakral ...

Die Modernen und die vertikale Erschließung der Welt

Die visuelle Erfassung hoher Bauten durch den Menschen ist keine Erfindung der Moderne und beispielsweise durch das Aufkommen der Hochhäuser erst ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Früher als zu dieser Zeit schob der Mensch den Bau in seinen Bildern einfach auf Distanz und das Inkommensurable entrückte dem menschlichen Auge in die Wolken, in die die Spitze des Baus bisweilen verschwand. Das war bei einem der höchsten Bauten der Menschheitsgeschichte der Fall, beim imaginären Turmbau zu Babel, den die Brueghels und andere in vielen Versionen gemalt haben. Das spielt auch noch mit im Begriff des ‚sky scraper‘ amerikanischer Provenienz, der längst ein Wahrzeichen der Profanisierung geworden war.

Angepasst an das menschliche Auge war die Wahrnehmung der vertikalen Architektur lange Zeit durch die Vedute, die, einem Bühnenprospekt ähnlich, das Gegenüber in der Zentralperspektive erschloss. Diese kanonische Wahrnehmung wurde dann mit der experimentellen künstlerischen Fotografie in den 1920er Jahren gebrochen und der auf Bilateralität angelegte starre fotografische Blick dynamisiert. Am Beispiel der Aufnahmen im 1926 von Erich Mendelsohn veröffentlichten Buch „Amerika – Bilderbuch eines Architekten“ ließ der russische Künstler Alexander Rodtschenko ein Plädoyer für die reißenden und stürzenden Linien als Gestaltungsmittel in der Fotografie veröffentlichen: „Wenn man durch die Straßen geht, sieht man die Gebäude von unten nach oben. Die Straße selbst mit ihrem Auto- und Fußgängergewimmel sieht man von den oberen Stockwerken [...] Was bringt schon der Anblick aus großer Entfernung und von einem zentralen Standpunkt aus gegenüber der faszinierenden Detailaufnahme [...] von oben nach unten und von unten nach oben?“¹

Das moderne Leben ging schon in den Beobachtungen von Charles Baudelaire seit Mitte des 19. Jahrhunderts wesentlich einher mit einer veränderten Wahrnehmung. Großstadt, Verkehr und neue Verkehrsmittel, ökonomisches Effizienzdenken und Industrie gaben den neuen Takt der ‚vie moderne‘ vor. Die Kamera, selbst ein Kind der technischen Entwicklung, galt als geeignetes Medium, den neuen Lebensrhythmus einzufangen. „Es kommt der neue Fotograf!“ – mit diesem dynamischen Titel wies der konstruktivistische Künstler Werner Graeff darauf hin, dass sich das Medium Fotografie von der stereotypen Gerätehandhabung befreien und neuen stilistischen Vorgaben für eine veränderte Wahrnehmung des modernen Lebens folgen sollte. Alexander Rodtschenko, László Moholy-Nagy, El Lissitzky und Graeff praktizierten ein „Neues Sehen“, wobei der Blick durch die Kamera sich von den durch das Stativ vorgegebenen Koordinaten lösen sollte. Sie stehen am Anfang dieses Prozesses, bis er sich in den späten 1920er und zu Anfang der 1930er Jahre zum populären Stil entwickeln sollte.

Architektur und stadträumliche Ensembles waren dabei beliebte Motive. Der Blick auf moderne Hochbauten der Großstädte verführte zudem zu neuen Perspektiven. Er stiftete den Fotografen geradezu an, die herkömmliche Ausrichtung des Blickfeldes zu verlassen und dynamische Sichtweisen ins Bild zu bringen. Moholy baute in seine Choreografie eines modernen Films, dem Entwurf zur „Dynamik der Gross-Stadt“, Blicke aus der Luft und hin- und auf zu Türmen wie selbstverständlich ein und verstärkte die dynamischen Impressionen durch Pfeile, lautmalerisch darüber hinaus mit dem Wort „Tempo“. Er reiste eigens

nach Marseille, um dort den höchsten Kran zu besteigen und mit der beweglichen Leica Aufnahmen von oben zu machen, fotografierte vom Berliner Messeturm und dem Pariser Eiffelturm. Letzterer war wohl das meist fotografierteste hohe Gebäude der Welt, das Fotografen zu den kühnsten Aufnahmen in der Vertikale reizte. Moholy entwickelte sogar selbst dynamische Architekturen wie sein „Kinetisch-Konstruktives System. Bau mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung“ von 1922. Was wundert es, dass fotografierende Künstler wie er sich im Porträt als nach oben blickend ablichten ließen?

Doch hatte die Architekturmoderne in Wirklichkeit mit dem neuen Medium auch große Probleme.

Ein Hinderungsgrund im Einsatz des neuen Mediums bestand darin, das sie sich als bildlos, weil symbolfrei stilisierte. Gegen die Gepflogenheiten des Historismus sperrten sich die Modernen mit ihrer ex nihilo-Geste, die vorbildlos (d.h. ohne die Bilder der Vergangenheit) nur den eigenen Prämissen von Funktion, Konstruktion und Gebrauch gehorchen wollte. Zur Programmatik der Architekturmoderne gehört, dass der Bau vor dem Bild kommt, dass er sich von innen heraus, aus dem Grund- und nicht dem Aufriss, aus seinen Funktionen, seiner Konstruktion entwickelt und nicht maßgeblich von seinem äußeren Erscheinungsbild gedacht ist, dass der ‚Kern‘ folglich Vorrang vor der ‚Hülle‘ hat, ja dass das Bild vom Bau quasi ein Derivat seiner konstitutiven baulichen Eigenschaften ist. Zumindest suggerierte dies die Ideologie des Funktionalismus, und der Begriff steht bis heute nahezu synonym für die gesamte Moderne.

Für die moderne Architekturkonzeption stellte die Fotografie deshalb ein grundsätzliches Problem dar: das der Repräsentation. Das auf Bilateralität angelegte Medium konnte Konzeptionen des Funktionalismus häufig nicht einfangen, da seine Bauten im eigentlichen Sinne keine Fassade hatten, die die Semantik des Baus verdichtete.

Man denke an die Mühe, die Lucia Moholy, die Bildchronistin des Bauhauses, hatte, das Bauhausgebäude von Walter Gropius in Dessau fotografisch zu fixieren. Das Gefüge aus Werkstatt, Verwaltung, Studentenwohnheim, Mensa, Theater und Gropius-Büro war nicht auf einen Blick angelegt und entsprechend nur durch viele Fotos – geradezu filmisch – wiederzugeben. Auch Gropius kommentierte 1930 „der typische bau der renaissance, des barock zeigt die symmetrische fassade, auf deren mittelachse der zuweg führt. [...] ein aus dem heutigen geist entstandener bau wendet sich von der repräsentativen erscheinungsform der symmetriefassade ab. man muß rund um diesen bau herumgehen, um seine körperlichkeit und die funktion seiner glieder zu erfassen.“² Das Ganze war dabei nicht nur ein formales Prinzip, sondern programmatische Attitüde: Das Schulgebäude war als Arbeits- und Lebensgemeinschaft konzipiert, möglichst hierarchielos, und analog in Architektur umgesetzt – diese Homologie von innen und außen, von Funktion, Gebrauch und Erscheinungsbild, widersetzte sich einem einzigen, einem repräsentativen Bild.

„Ausdrücklich wehren sich diese Fassaden dagegen, ein Gesicht zu haben, als geschlossenes Bild von einem festen Blickpunkt aus betrachtet zu werden“, beschreibt auch Siegfried Kracauer 1927 das „Neue Bauen“ am Beispiel der Stuttgarter Werkbund-Siedlung.³ Und Richard Schmidt problematisiert die Architektur fotografie seiner Zeit, indem er darauf hinweist, dass die kubisch ineinander verschachtelten Bauelemente verschiedene Perspektiven erfordern und das Ganze nur im „Mosaik von Einzelbildern“ deutlich wird.⁴

Die wiederholten Fixpunkte, die man bei Fotografien zur Identifizierung des Dessauer Bauhauses ins Spiel brachte: der Blick auf die ‚curtain wall‘ des Werkstatt-Traktes oder auf die serifenlose Schrift „Bauhaus“ an einem belanglosen Seiteneingang, waren nur Hilfskonstruktionen eines pars pro toto, einen Eindruck vom Bauhausgebäude aufs Papier zu bannen, quasi aus der Not des Mediums Fotografie geboren.

Den Aufnahmen aus der Luft kam daher in der Moderne eine besondere Rolle zu, nicht nur, wie von Gropius betont, weil man einem zukünftigen Verkehrsmittel, dem Flugzeug, Rechnung tragen wollte, sondern auch, weil es das einzige fotografische Mittel war, die Funktionsanordnung der Bauteile in einem Bild zu zeigen.

Es ist die Axonometrie, die das Bauhaus als zeitgeistkonforme Repräsentation des zukünftigen Baus in der Entwurfszeichnung favorisiert. Hierin ist es dem Russen El Lissitzky und der niederländischen Gruppe de Stijl gefolgt. Sie wird der perspektivischen Zeichnung sowie dem Nebeneinander der „Risse“ (Ansicht, Grundriss, Aufriss, Draufsicht, Schnitt) entgegengesetzt. Hierzu bemerkte Gropius: „Die Lehre im Werkzeichnen vermeidet bewußt die alte akademische Bilddarstellung der Fluchtpunkt-Perspektive. Denn diese ist eine optische Verzerrung und verdirbt die reine Vorstellung. Neben der geometrischen Zeichnung wurde am Bauhaus eine neue räumliche Darstellung entwickelt, die in ein und derselben Zeichnung die Bildwirkung eines Raumes mit der maßstäblichen geometrischen Zeichnung vereint, also deren Nachteile der unsinnlichen Wirkung vermeidet, ohne den Vorzug der unmittelbaren Meßbarkeit der Größen einzubüßen.“⁵

Die Axonometrie ist das Symbol jenes neuen technisch konstruierenden und abstrahierenden Zeitalters, das den deutschen Avantgarde-Architekten als Ideal vorschwebte. Sie war vom Betrachterstandpunkt unabhängig. Sie vermittelt nicht wie die Perspektive, „was man vom Dargestellten sieht, [sondern] was man vom Dargestellten weiß“. „Die Axonometrie [...] folgt keiner Seherfahrung. Sie widerspricht ihr geradezu. Sie stellt nicht dar, wie sich die Dinge im Auge abbilden, sondern wie sie sind“.⁶ Infolgedessen konterkarierte der Gebrauch der Fotografie ein Anliegen der Moderne: Denn die Fotografie entsprach der Seherfahrung des Auges – zumindest im konventionellen Gebrauch. Ein Zusammenhang, den das Neue Sehen bekanntlich auflösen wollte.

Die Fotografie war aber ein Medium mit Realitätsgehalt. In einigen Fällen hat Gropius sie genutzt. Das erste Bauhaus-Buch mit dem folgenreichen Titel „Internationale Architektur“ hat er als „Bilderbuch“ konzipiert, sprich: als Fotografienbuch. Hier geht es ihm vor allem darum, nachzuweisen, dass die Moderne bereits „festumrissene Wirklichkeit“ ist, wie er in der zweiten Auflage bemerkt. Fotografie mit ihrem Authentizitätscharakter ermöglicht die laufende Vergewisserung, dass das Gebäude tatsächlich existiert. Gropius beschränkte sich auf „Abbilder äußerer Bauerscheinungen“ ohne Grundrisse und Innenräume, um die Bauten einem „breiteren Laienpublikum“ bekannt zu machen.⁷ Dieser frühe ‚iconic turn‘ von der textlichen Diskursivität zur Verknappung des fotografischen Bildes diente hier dazu, eine etablierte Moderne zu einem Zeitpunkt zu simulieren, an dem es noch um ihre Durchsetzung ging. Er diente also der Suggestion.

Andere Architekten wiederum haben auf ihre Weise versucht, die angemessene Logik der visuellen Wahrnehmung

und Darstellung mit dem ‚mechanischen Auge‘ zu vereinen. Mies van der Rohe hat beispielsweise den Barcelona Pavillon 1929 als Inbegriff des funktionellen Bauens und als fließendes Konstrukt von inneren Raumfolgen angelegt, das nur durch eine zeichnerische Axonometrie als Ganzes hätte erfasst werden können. Gleichzeitig plante er jedoch auch Blickachsen ein, die den Blick durch die Kamera lenken sollten. Mies ließ den Pavillon direkt nach Fertigstellung dann auch durch einen Fotografen ablichten. Es war Sasha Stone, der die ersten fotografischen Bilder vom Pavillon machte und die vom Architekten längst vorgegebenen Blicke dann nur noch visualisierte. Bis heute folgen Architekturtouristen den vorgegebenen Blickinszenierungen des Architekten.

Auch andere Motivationen führten dazu, das fotografische Medium anzuwenden. An die künstlerisch-experimentelle Form des ‚Neuen Sehens‘, die durch ihren Mann vertreten wurde, passte sich beispielsweise die ansonsten dokumentarisch arbeitende Lucia Moholy insofern an, als sie bis weit in die 1920er Jahre Fotografien des ‚bewegten Lebens‘ am Bauhaus einfing, das heißt konkret: die in Bewegung befindlichen Zusammenhänge, etwa von Arbeit und Leben, Architektur und Individuum. Sie dokumentierte die daraus entstehende neue Wahrnehmung. Die „uneingeschränkte extensität des films“, die Moholy in seinem Bauhausbuch „Malerei, Photographie, Film“ 1925 beschrieb, wurde von ihr quasi durch Standfotos bildlich fixiert. Auch empfand man die Fotografie im Gegensatz zur Malerei, ein materiell-handwerkliches Bildverfahren, als ein dynamisches Medium. Offensichtlich angeregt durch Moholy strebte auch Oskar Schlemmer, durch die Fotowelle nach 1923 stimuliert, in der Bauhaus-Bühne eine totale Kunst der Bewegung an. Im selben Jahr wie Moholy und mit ihm und Farkas Molnár zusammen entfaltete er seine neue Sicht theoretisch im Bauhausbuch „Die Bühne im Bauhaus“.

Eine der bekanntesten Fotografien am Bauhaus war der Blick nach oben auf das Prellerhaus, das Wohnhaus der Studierenden, und auf dessen Balkone. Gropius wählte noch in den USA für den Katalog seiner berühmten Bauhausausstellung am Museum of Modern Art den Blick von unten nach oben auf die Bühnenfiguren Schlemmers, die auf den Balkonen stehen und einen Tanz quasi in der Vertikale aufführen.

Die Erlebnishaftigkeit des Sehens führte Herbert Bayer durch die Blickführung 1930 in einer Ausstellungsinszenierung von Fotografien des ‚Neuen Bauens‘ auf einer Ausstellung in Paris vor, zu der der Deutsche Werkbund von der „Société des artistes décorateurs français“ eingeladen wurde. Um die Pionierleistung von Gropius als Architekt der modernen Architektur erkennen zu können, musste der Betrachter vom Baumodell des Bauhausgebäudes über das Faguswerk von 1911 bis zum Bürogebäude auf der Werkbundaussstellung 1914 in Köln mit seinen verglasten Ecken hinaufschauen. Er erlebte quasi im Blick die Leistung des Architekten, der sich damit – ein Meister der Eigeninszenierung – als Pionier der modernen Architektur stilisierte.

Die Welt der Zukunft (auch mit dem Rückgriff auf die Vergangenheit) ist folglich bei den Modernen mit den Blicken nach oben und nach unten verbunden, ohne konkrete Verbildlichungen ihrer Zukunftserwartungen zu visualisieren. Es ist der utopische Schwung, der bis heute fasziniert und von dem die Bilder beredete Auskunft geben.

- 1 Rodtschenko, Alexander: Wege der zeitgenössischen Fotografie. Offener Brief an Boris Kuschner, 1928; in: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie II, 1912-1945; München 1979, S. 85-91
- 2 Gropius, Walter: bauhaus bauten dessau (Bd. 12 der Reihe der Bauhausbücher); München 1930, S. 19
- 3 Kracauer, Siegfried: Das neue Bauen. Zur Stuttgarter Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“; in: Mülder-Bach, Inka (Hg.): Siegfried Kracauer. Schriften, Band 5.2, Aufsätze 1927-1931; Frankfurt/M. 1990, S. 68-74, hier: S. 69
- 4 Schmidt, Richard: Über Architekturphotographie; in: Agfa Photoblätter, 4, Jg., Nr. 1, 1. Juli 1927, S. 17
- 5 Gropius, Walter: Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses; in: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923; Weimar/München 1923; S. 7-8, Zitat S. 15
- 6 Schneider, Bernhard: Perspektive bezieht sich auf den Betrachter. Axonometrie bezieht sich auf den Gegenstand; in: Daidalos, Jg. 1, 1981, Nr. 1, S. 81-95
- 7 Gropius, Walter: Internationale Architektur (Bd. 1 der Reihe der Bauhaus-Bücher); München 1925, S. 5

Aachen, Dom Nordrhein-Westfalen **Aranno, Dorfkirche** Tessin, Schweiz **Bad Staffelstein, Vierzehnheiligen** Bayern **Bad Wilsnack, „Wunderblutkirche“** Sankt Nikolai Brandenburg **Basel, Münster** Schweiz **Basel, Predigerkirche** Schweiz **Berliner Dom** Berlin-Mitte **Berlin, Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche** Berlin-Charlottenburg/-Schöneberg **Berlin, Kreuzkirche** Berlin-Wilmersdorf **Berlin, Rosenkranz-Basilika** Berlin-Steglitz **Berlin, Zionskirche** Berlin-Mitte **Brandenburg an der Havel, Dom St. Peter und Paul** Brandenburg **Braunschweig, Dom St. Blasius** Niedersachsen **Dießen am Ammersee, Marienmünster Mariae Himmelfahrt** Bayern **Disentis, Klosterkirche** Graubünden, Schweiz **Duisburg, Liebfrauenkirche** Nordrhein-Westfalen **Düsseldorf, Franziskaner-Kirche im Franziskanerkloster** Nordrhein-Westfalen **Einsiedeln, Kloster Einsiedeln** Schwyz, Schweiz **Essen-Stoppenberg, Stiftskirche** Nordrhein-Westfalen **Essen-Stoppenberg, St. Nikolaus** Nordrhein-Westfalen **Essen-Werden, St. Ludgerus, ehemalige Abteikirche** Nordrhein-Westfalen **Freyburg an der Unstrut, Stadtkirche St. Marien** Sachsen-Anhalt **Havelberg, Dom** Sachsen-Anhalt **Havelberg, Stadtpfarrkirche St. Laurentius** Sachsen-Anhalt **Jerichow, ehemaliges Prämonstratenser Kloster** Sachsen-Anhalt **Ketzür/Beetzseeheide, Dorfkirche** Brandenburg **Köln, Dom (Hohe Domkirche St. Peter und Maria)** Nordrhein-Westfalen **Lindow, Stadtkirche** Brandenburg **Mantua, S. Andrea** Mantua, Italien **Mailand, Dom (Duomo di Santa Maria Nascente)** Lombardien, Italien **Manacor, Nostra Senyora dels Dolors** Mallorca, Spanien **Meißen, Dom** Sachsen **Monte Tamaro, Santa Maria degli Angeli** Tessin, Schweiz **Naumburg, Dom** Sachsen-Anhalt **Naumburg, Stadtkirche St. Wenzel** Sachsen-Anhalt **Neresheim, Abteikirche** Baden-Württemberg **Velbert-Nevigés, Wallfahrtsdom „Maria, Königin des Friedens“** Nordrhein-Westfalen **Novara, Basilica di San Gaudenzio** Piemont, Italien **Novara, Chiesa di nostra Signora del Carmine** Piemont, Italien **Palma, Kathedrale „Le Seu“** Mallorca, Spanien **Paris, Invalidendom** Frankreich **Ponte Capriasco, S. Ambrogio** Tessin, Schweiz **Potsdam, Heilandskirche** **Sacrow** Brandenburg **Reims, Kathedrale** Champagne-Ardenne, Frankreich **Soissons, ehemalige Abtei Saint Jean des vignes** Picardie, Frankreich **Stralsund, St. Marien** Mecklenburg-Vorpommern **Stralsund, St. Nikolai** Mecklenburg-Vorpommern **Turin, San Lorenzo** Piemont, Italien **Venedig, San Giorgio Maggiore** Venetien, Italien **Venedig, Basilica Santa Maria Gloriosa dei Frari** Venetien, Italien **Venedig, Chiesa del Santissimo Redentore** Venetien, Italien **Wachendorf (Mechernich), Bruder-Klaus-Kapelle** Nordrhein-Westfalen **Wesel, Willibrordi-Dom** Nordrhein-Westfalen **Wittenberg, Schlosskirche** Sachsen-Anhalt **Wuppertal-Elberfeld, Friedhofskirche** Nordrhein-Westfalen **Wuppertal-Elberfeld, Kirche Herz Jesu** Nordrhein-Westfalen **Jüterbog, Kloster Zinna** Brandenburg **Zürich, Fraumünster** Schweiz **Zürich-Unterstrass, Pauluskirche** Schweiz

Aachen, Dom

Nordrhein-Westfalen

Ende des 8. Jahrhunderts ließ Karl der Große die Kapelle der Aachener Kaiserpfalz in Form eines hohen Oktogons mit Umgang errichten. Die Anlage im byzantinischen Stil erinnert an San Vitale in Ravenna. Acht kräftige polygonale Pfeiler formen das innere Rund, 16 Wände umschließen einen Umgang unter Kreuzgratgewölben. Romanische Säulengitter füllen die Pfeilerstellung im hohen Emporenengang aus. Ein Tambour mit acht Fenstern bildet den oberen Wandabschluss, überwölbt von einer Kuppel in Form eines Klostergewölbes.

Von 1355 bis 1414 wurde die Chorhalle – in Form und Zweck an die Sainte Chapelle in Paris angelehnt – östlich lediglich an drei Außenflächen des Oktogons angesetzt. Sie wurde gleichsam als riesige Vitrine konzipiert, um die Aachener Heiligtümer und die Gebeine Karls des Großen aufzunehmen.



links

Deckenmosaik im Oktogon, 29. Oktober 2005, 18:10

So genannter Barbarossa-Leuchter aus dem 12. Jahrhundert im Oktogon von unten, 29. Oktober 2005, 17:50

Die gesamte Anlage von Süden, 26. Dezember 2009, 14:41

rechte Seite

Oktogon, 26. Dezember 2009, 14:06

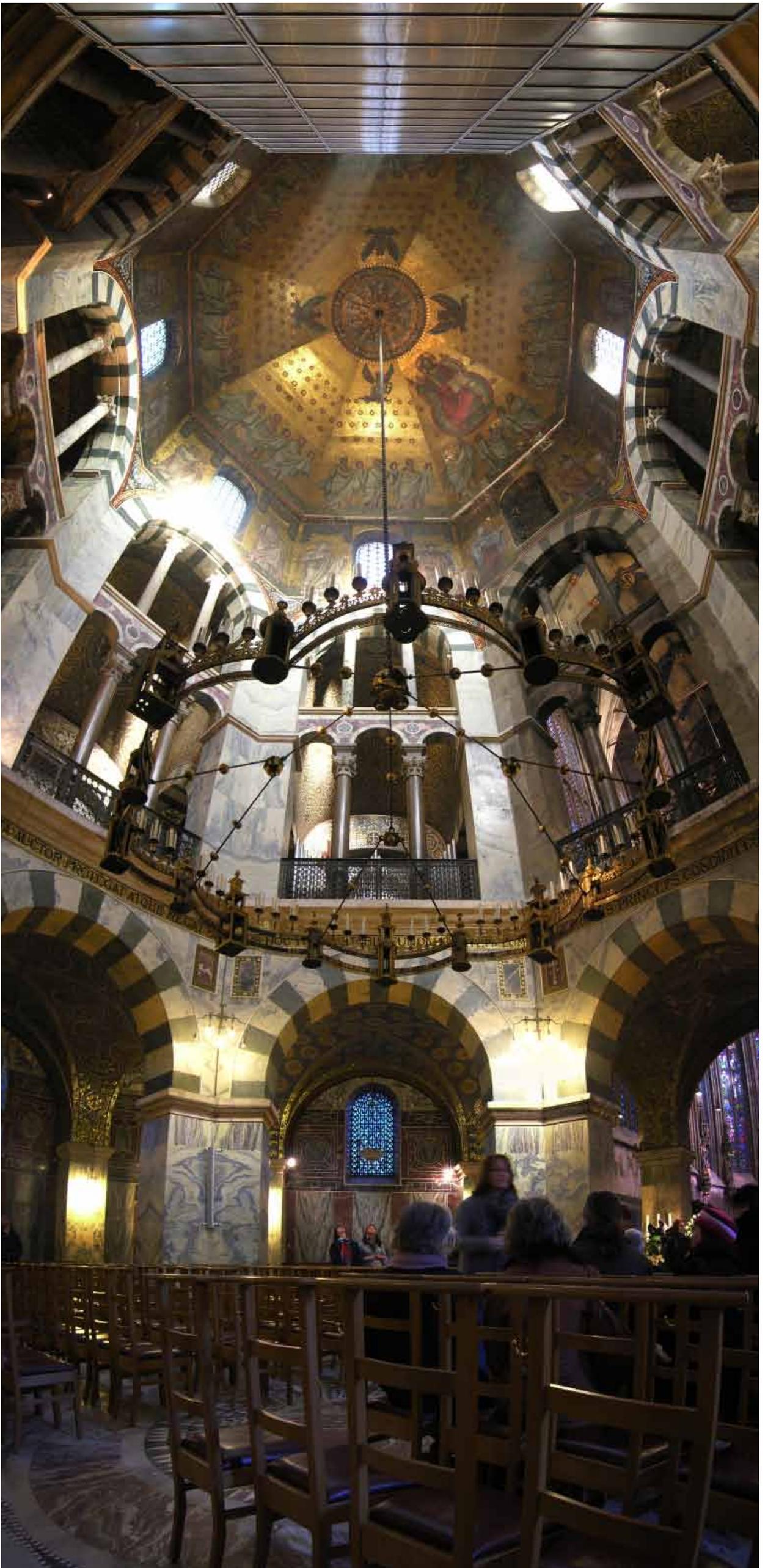
nächste Doppelseite

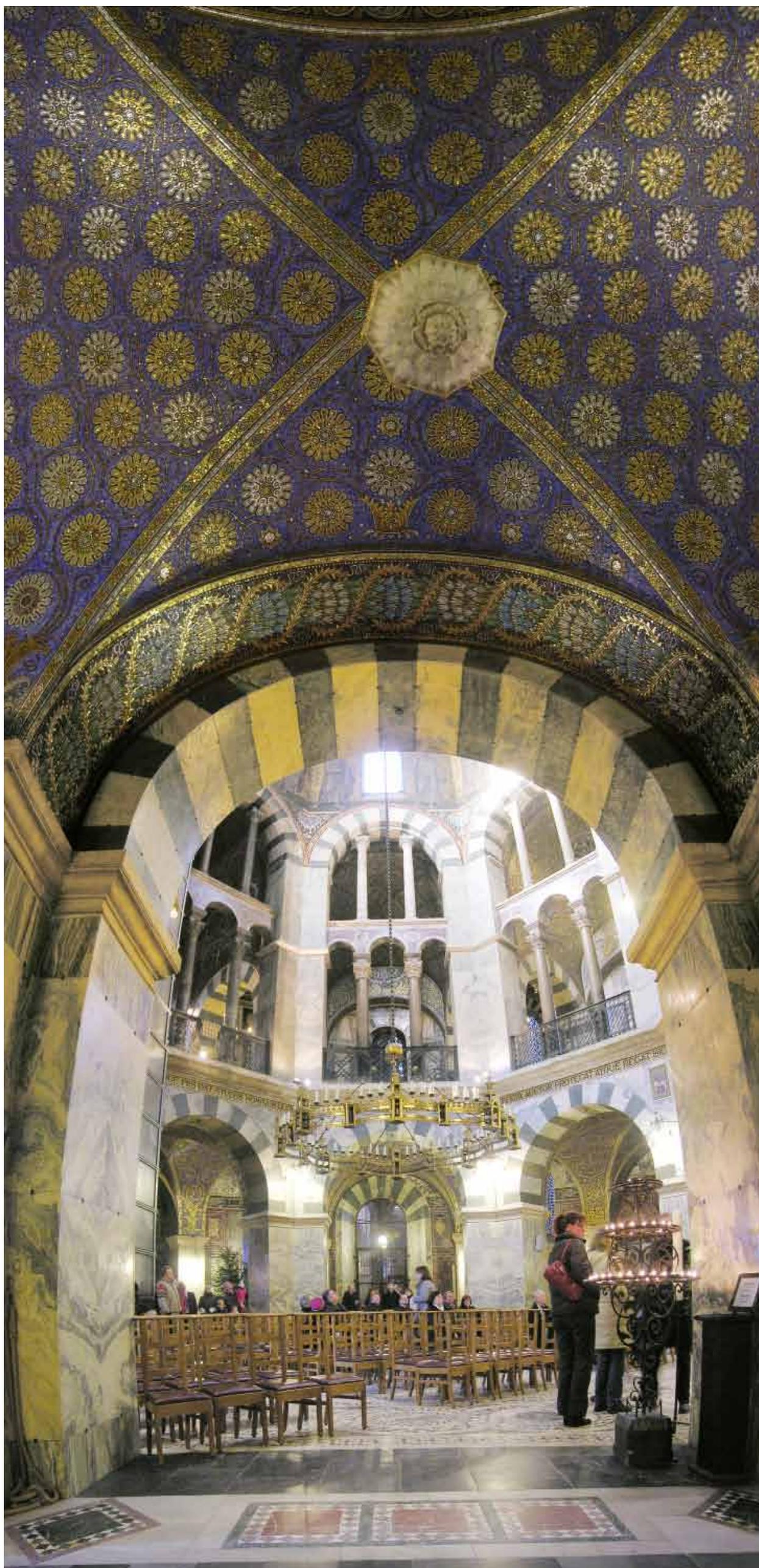
Blicke aus dem Umgang ins Oktogon, 26. Dezember 2009, 14:23 und 14:27

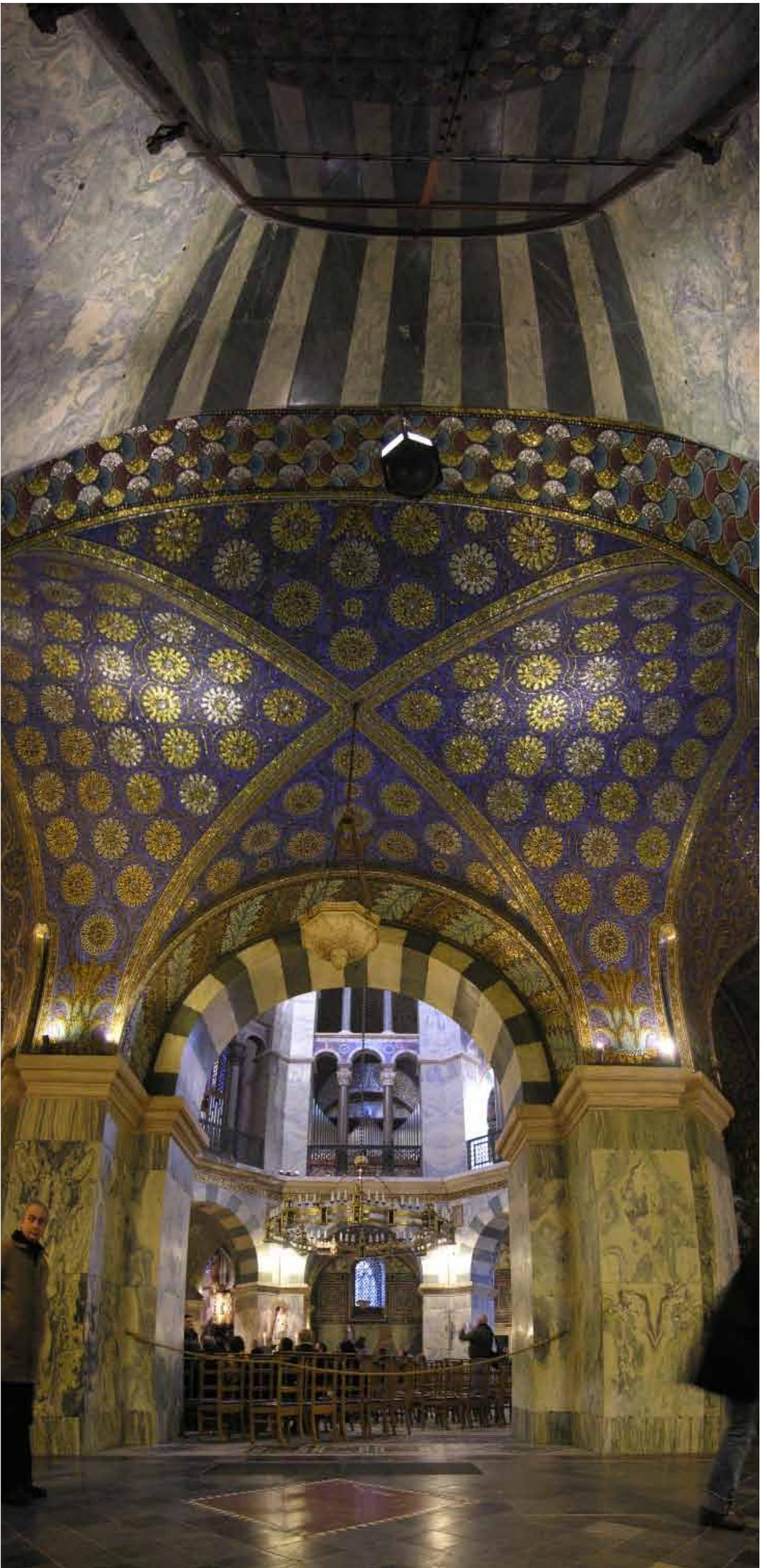
übernächste Doppelseite

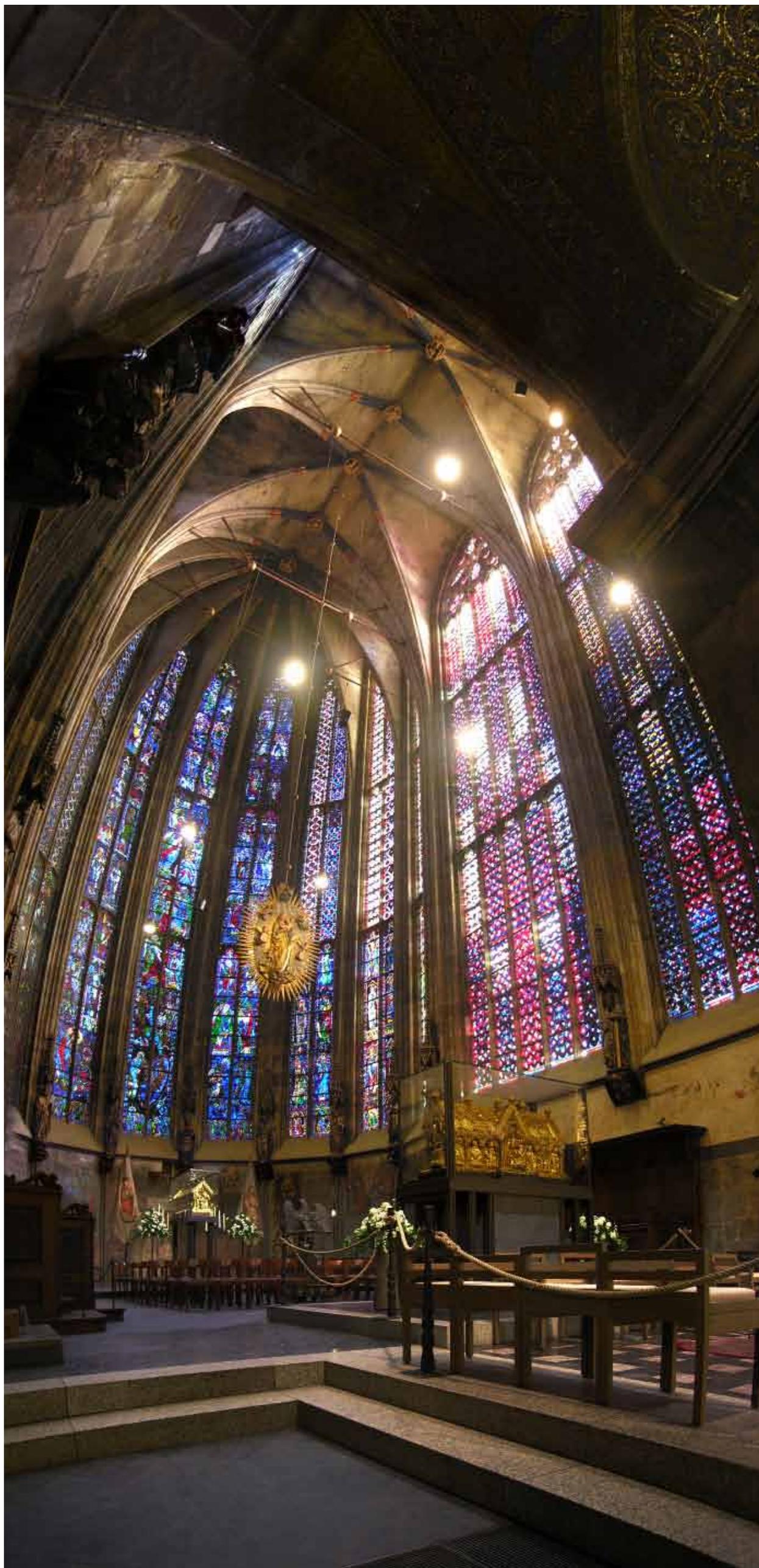
Chorhalle Richtung Südosten mit Marienschrein im Vordergrund und Karlsschrein, 26. Dezember 2009, 14:11

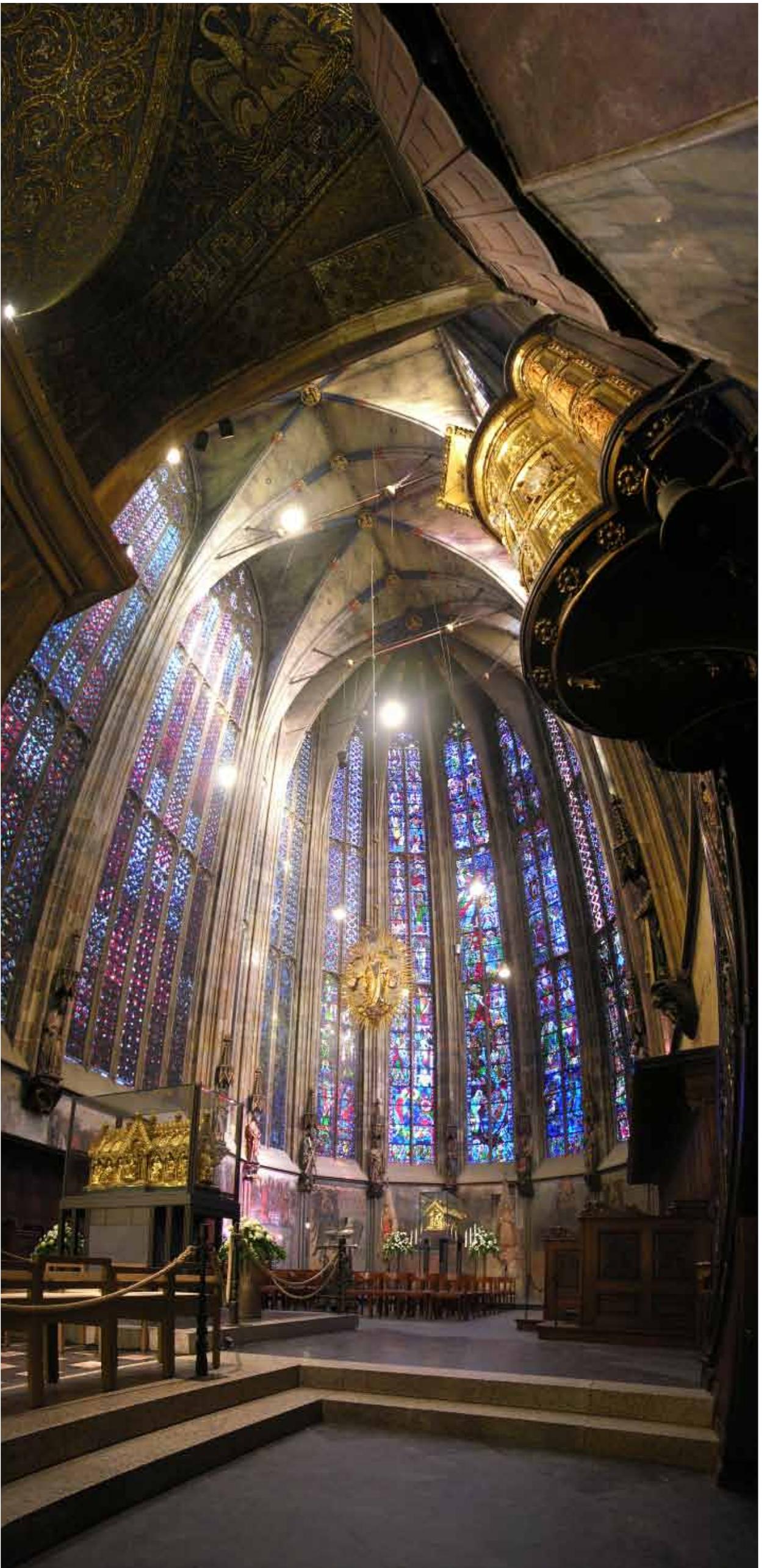
Chorhalle Richtung Südwesten mit Ambo Heinrichs II. aus dem Jahr 1014, 26. Dezember 2009, 14:19











Aranno, Dorfkirche

Tessin, Schweiz

Am 1. Oktober 2006 erreichten meine Frau Britta und ich wandernd die Gemeinde Aranno im Malcantone, einem nord-südlich verlaufenden Tal zwischen Lugano im Osten und dem Lago Maggiore im Westen. Die am steilen Abhang des Dorfrands liegende Kirche, die wir als Erstes erreichten, war um die Mittagszeit geöffnet und wir waren bass erstaunt, welche gestalterische Vielfalt im Inneren auf uns einwirkte. Hier drückte plötzlich die Herausforderung, wie Decke, Wände und Chor in ein gemeinsames Bild zu bringen seien; es folgte nun der zweite Versuch, ein erstes vorzeigbares Vertikalpanorama zu schaffen.

Die Pfarrkirche San Vittore wurde im 17. Jahrhundert erbaut und erhielt 1815 ihr heutiges Aussehen. Der Chor liegt nicht etwa im Osten, sondern im Norden, so dass die Mittagssonne die rechte Wand hell erleuchtete. Den fast quadratischen Hauptraum im Süden überwölbt eine feine Trompe-l'oeil-Malerei, die Cipriano und Ferdinando Pelli schufen. Nach einer Einschnürung, flankiert von kleinen Kapellen folgt die Chorkonche, die das klassizistische Gebäude abschließt.



links

Marmorbrüstung vor einer Seitenkapelle, 1. Oktober 2006, 13:33

Altar, 1. Oktober 2006, 13:29

Ansicht von Süden, 17. August 2008, 17:16

rechte Seite

Kirchenraum Richtung Norden, 1. Oktober 2006, 13:25



Bad Staffelstein, Vierzehnheiligen

Bayern

Anstelle mehrerer Vorgängerbauten entwarf Balthasar Neumann die den so genannten 14 Nothelfern geweihte Wallfahrtskirche. Der Entwurf wurde 1742 angenommen, 1743 erfolgte die Grundsteinlegung. Durch einen Fehler bei der Ausführung war es nicht mehr möglich, die Stelle, an der nach der Überlieferung einem Schäfer 1446 das Christuskind erschienen sein soll, unter der Vierung zu platzieren. Neumann musste eine Entwurfskorrektur vornehmen; der Gnadenaltar war nun im Langhaus zu positionieren, andernfalls wäre die Kirche zu groß und zu teuer geraten. Es gelang, Langhaus, Vierung und Querschiffe mit ovalen, sich überschneidenden Grundrissflächen miteinander zu verschmelzen. Neumann starb 1753, die Kirche wurde 1772 vollendet. Die Fertigstellung des kühnen barocken Grundrisses war nur möglich mit genialer Kuppeltechnologie, die selbsttragend aus 12 cm starkem fränkischen Marmor besteht.



links

Der Gnadenaltar, um dessen Kern die Kirche gebaut wurde, 28. Dezember 2008, 16:34

Steil aufragendes, aus Nah- wie Fernsicht gleichermaßen wirkmächtiges Westwerk, 28. Dezember 2008, 17:00

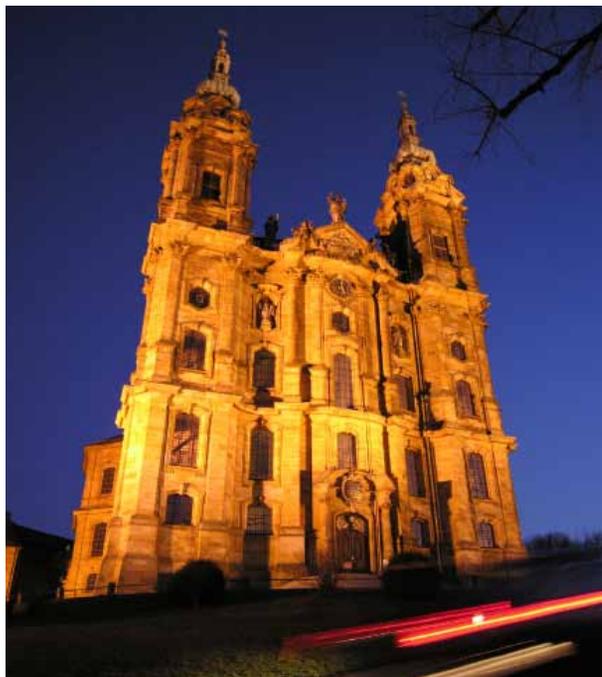
rechte Seite

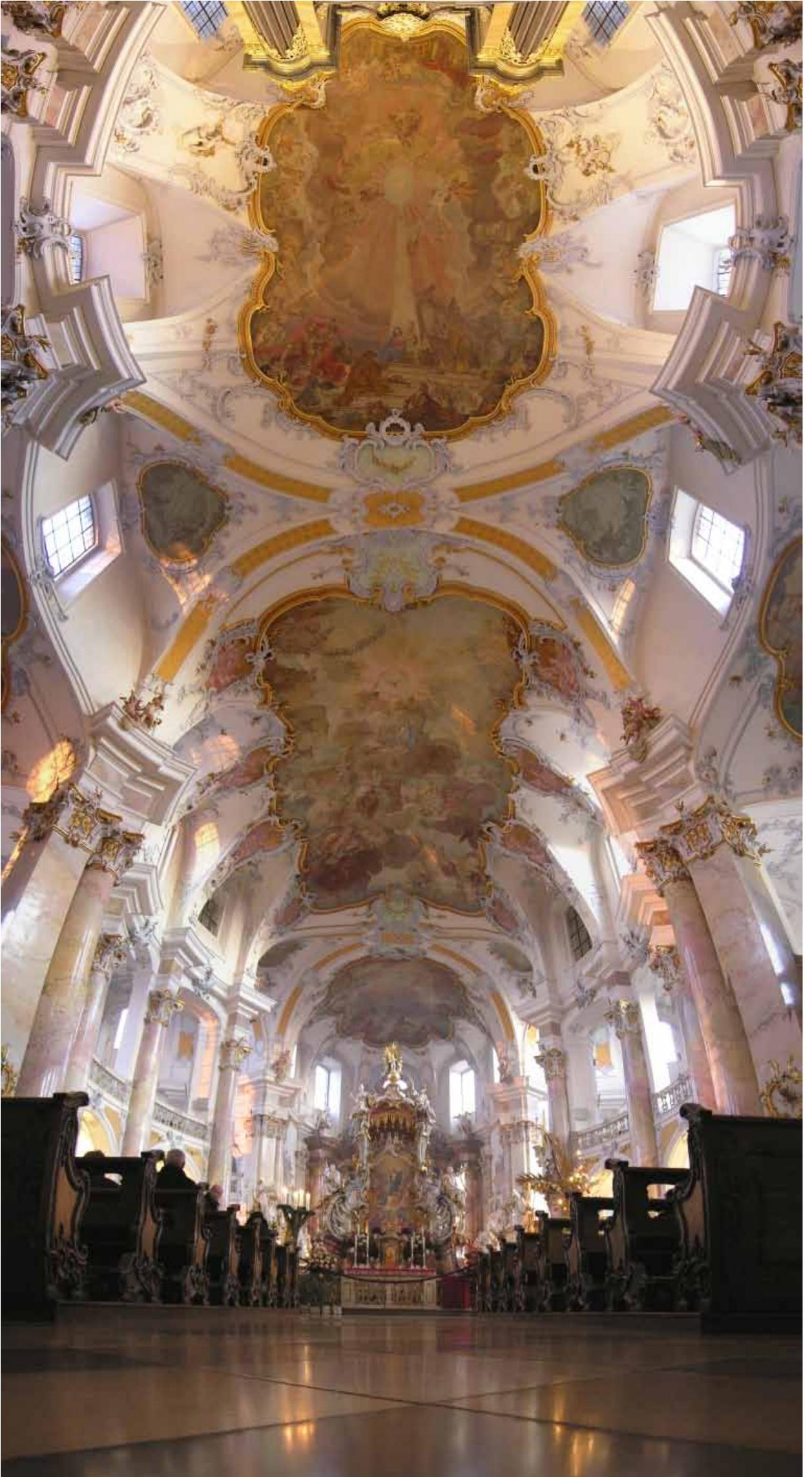
Blick Richtung Chor, der durch den Gnadenaltar in Raummitte kaum sichtbar ist, 28. Dezember 2008, 16:26

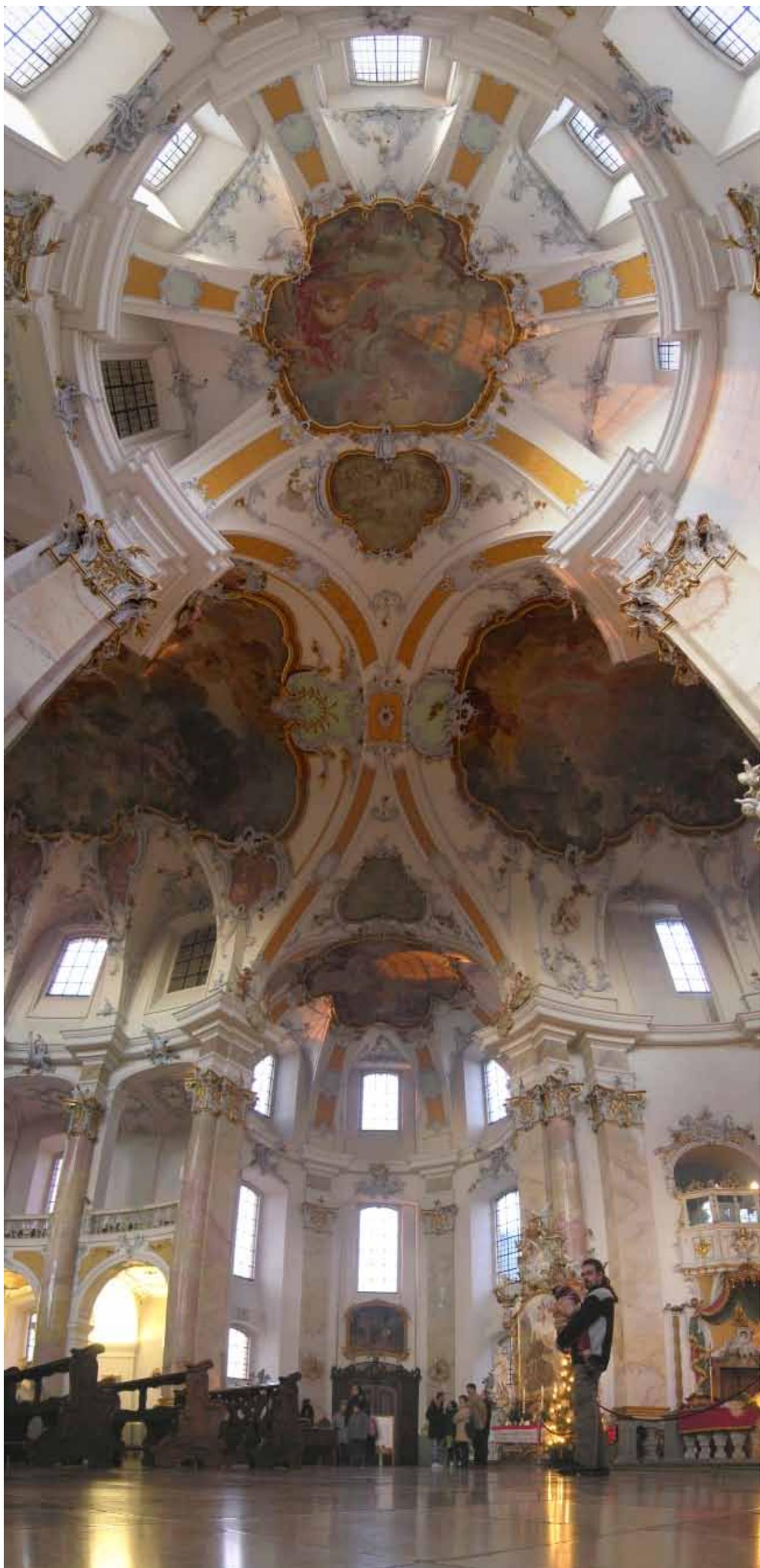
nächste Doppelseite

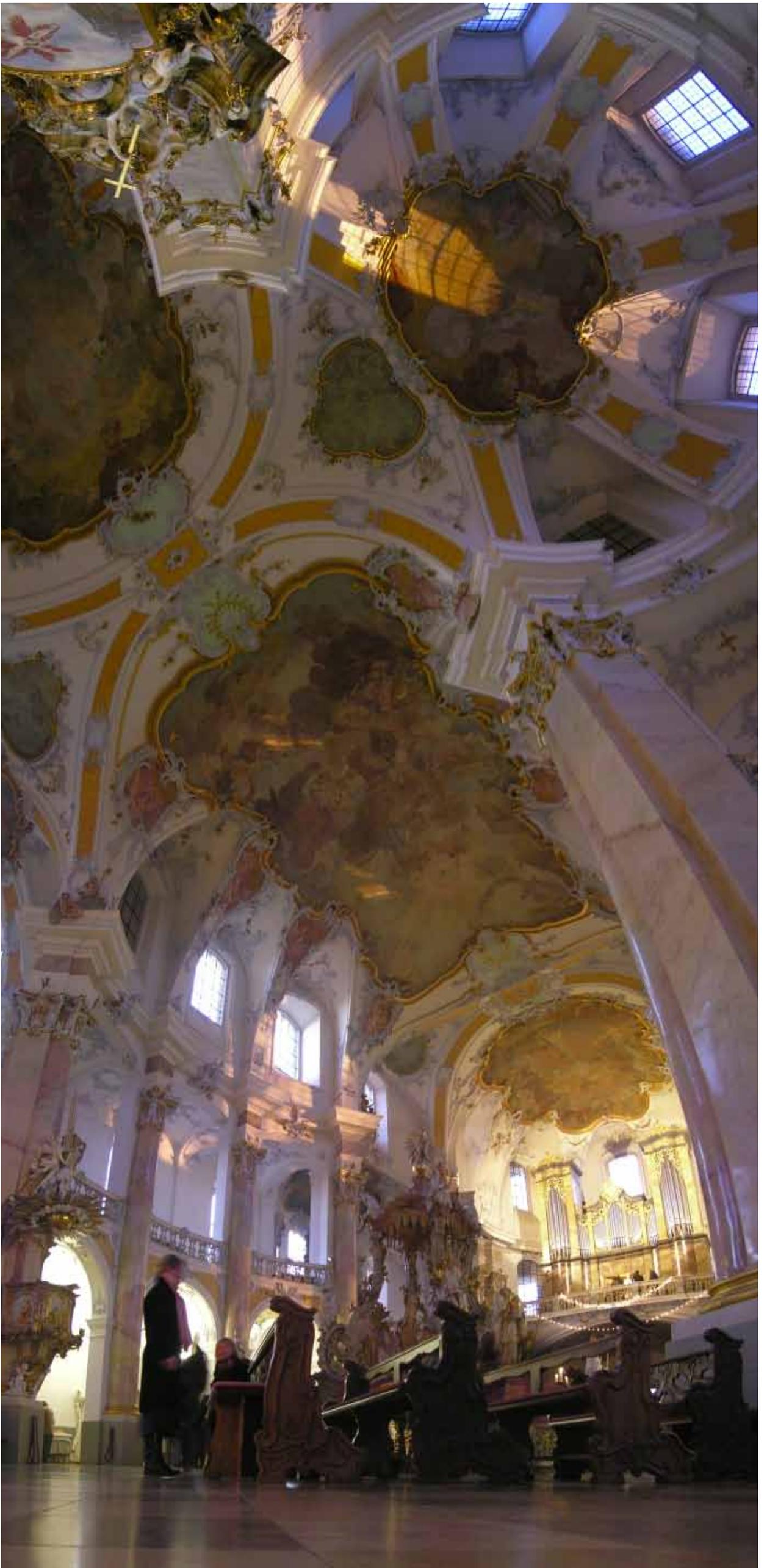
Querhaus nach Norden: Dieses besteht aus zwei Erweiterungen auf kreisförmigem Grundriss, die sich mit den Kreis- und Ellipsenfiguren des Langhauses verweben, 28. Dezember 2008, 16:30

Blick nach Südwesten. Das Lichtspiel an der Decke setzt sich zusammen aus Innenraumbeleuchtung, Anstrahlung von außen und den letzten Strahlen des Tageslichts, 28. Dezember 2008, 16:43









Bad Wilsnack, „Wunderblutkirche“ Sankt Nikolai
Brandenburg

1383 überstanden nach der Überlieferung drei Hostien einen Kirchenbrand in blutiger Erscheinungsform und machten Wilsnack zum bedeutendsten Wallfahrtsort in Norddeutschland. 1552 verbrannte der erste protestantische Prediger, Joachim Ellefeld, die Hostien. Die hochgotische Kirche entstand in zwei Bauphasen zwischen 1450 und 1520 und blieb vermutlich durch die um sich greifende Reformation unvollendet. Sie erhielt, etwas zu kurz geraten und turmlos, 1591 den westlichen Abschlussgiebel im Stil der Renaissance. Interessant ist das Westwerk auch von innen: Ein kräftiger Risalit schließt das Mittelschiff wohl als Tragkonstruktion für den Dachreiter ab; in die darin liegende zentrale Nische ist die Orgel eingebaut.



links

Aus südwestlicher Richtung ist der Giebel im Stil der norddeutschen Renaissance gut zu erkennen, 25. Oktober 2009, 16:31

Südfassade, 25. Oktober 2009, 16:33

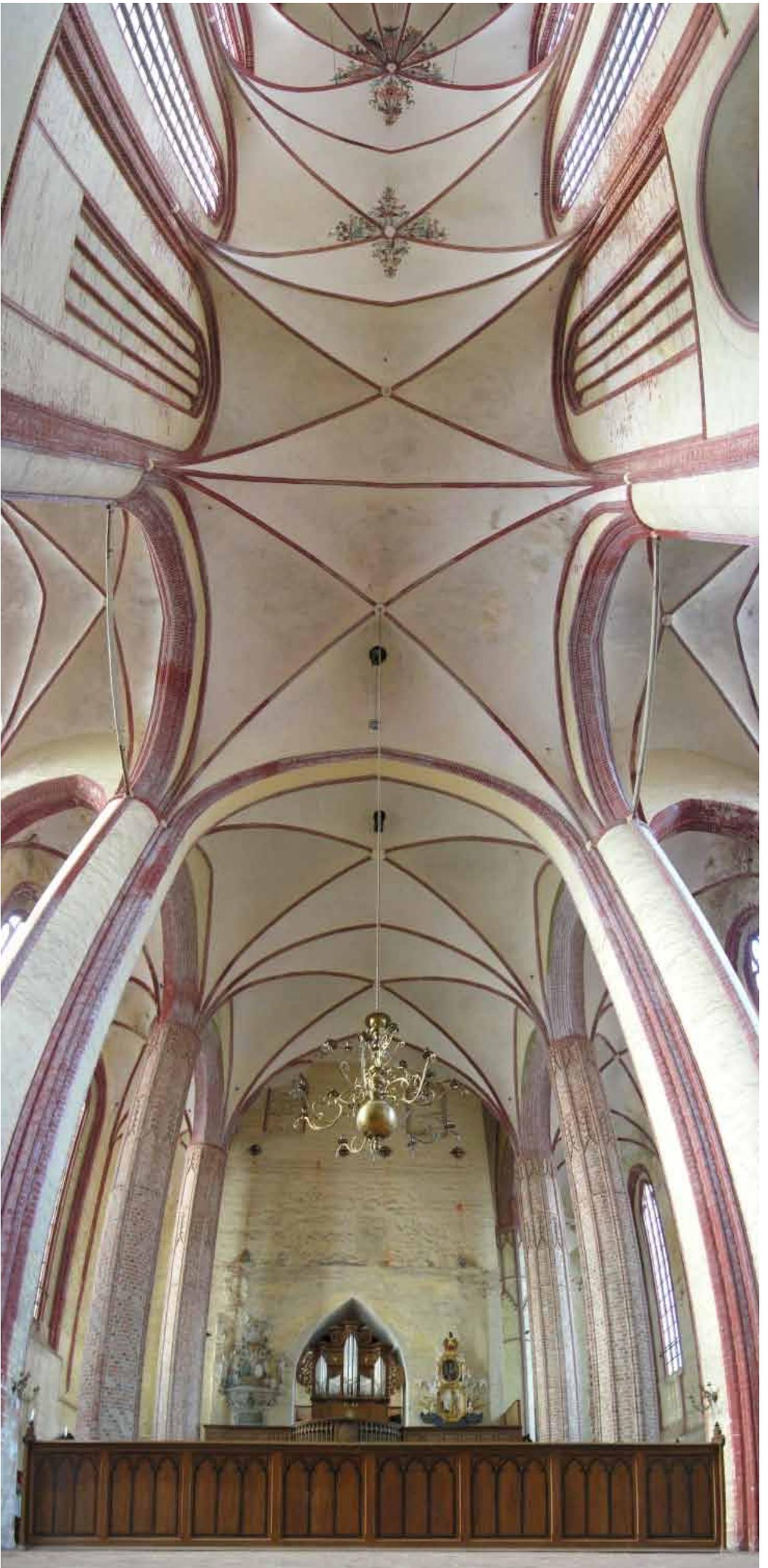
rechte Seite

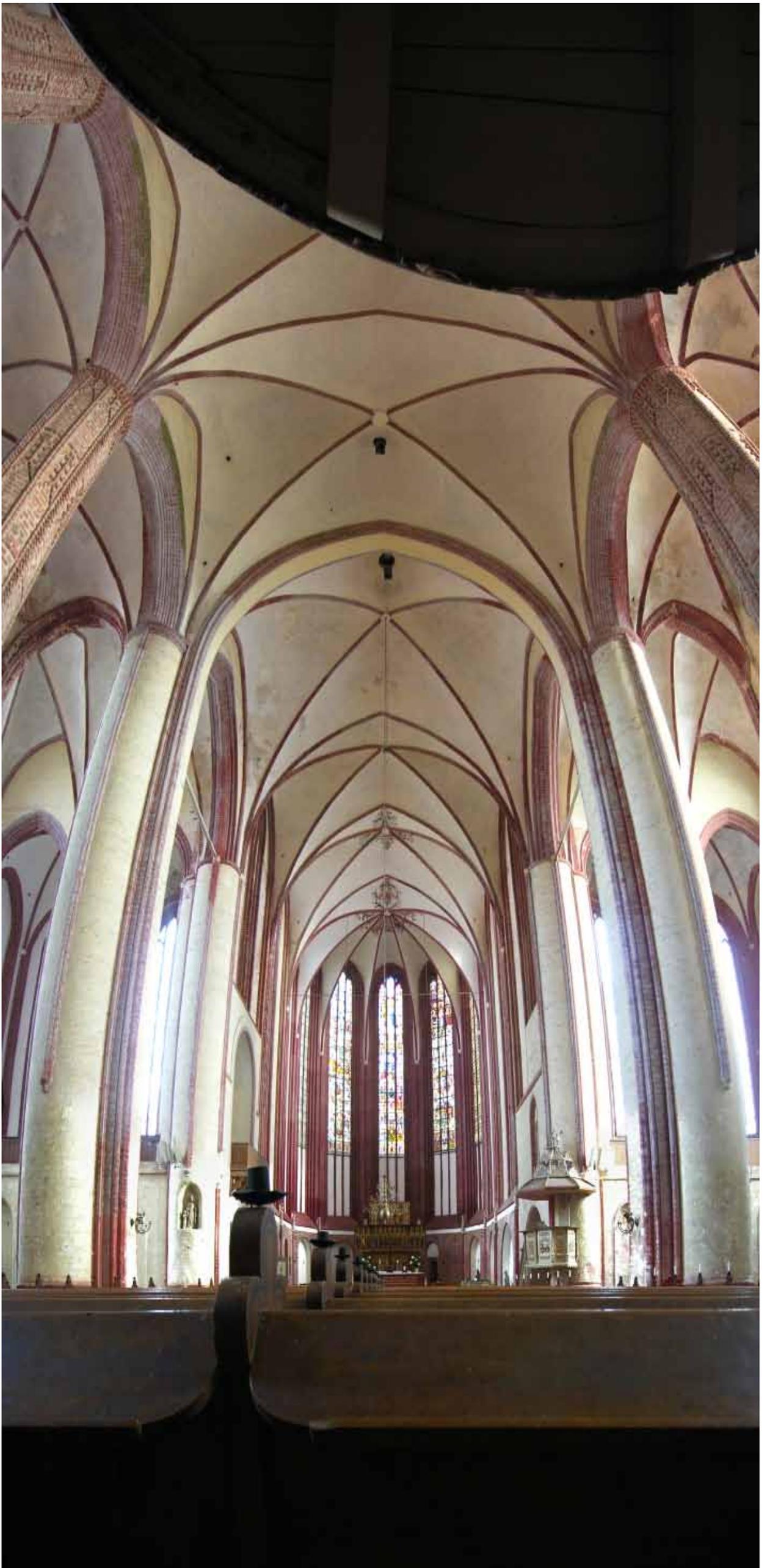
Standpunkt unter der Vierung mit Blick nach Westen, 25. Oktober 2009, 16:17

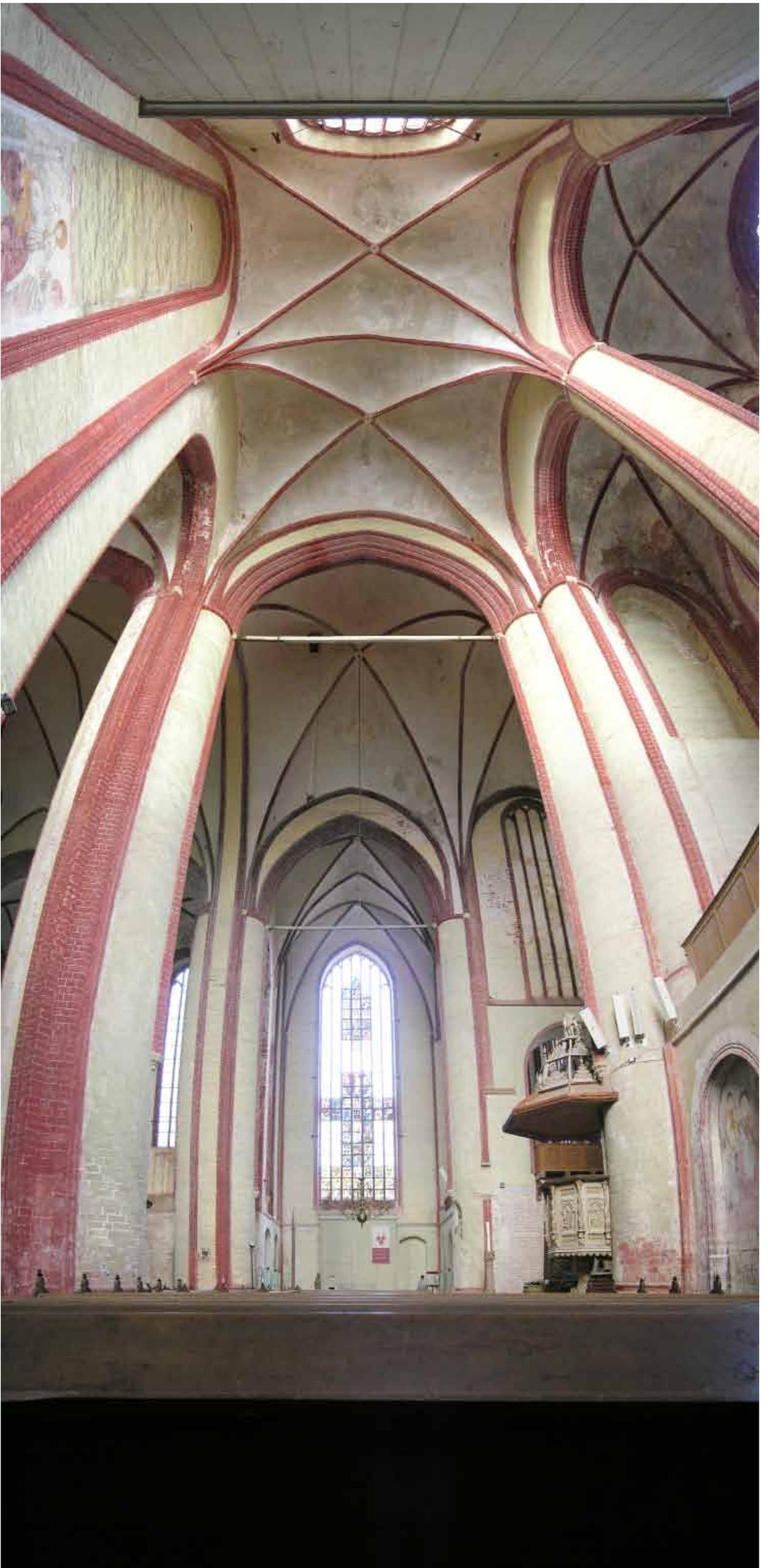
nächste Doppelseite

Ostwärts vom Eingang aus, 25. Oktober 2009, 16:09

Querschiff von Süden nach Norden, 25. Oktober 2009, 16:13







Basel, Münster

Schweiz

Erbaut wurde das Basler Münster zwischen 1220 und 1500 und ist dadurch der Romanik und Gotik gleichermaßen verpflichtet. Der rote Sandstein, die bunten Ziegel und die schlanken Türme hoch über dem Rheinufer prägen das Bild, das zum Wahrzeichen Basels wurde. Das Langhaus ist eine fünfschiffige romanische Halle mit einem Umgang über den inneren Seitenschiffen. Auch in den Querschiffen dominieren die romanischen Formen, ebenso in den unteren Zonen des hohen Chors mit Umgang, oben in das Gotische übergehend.

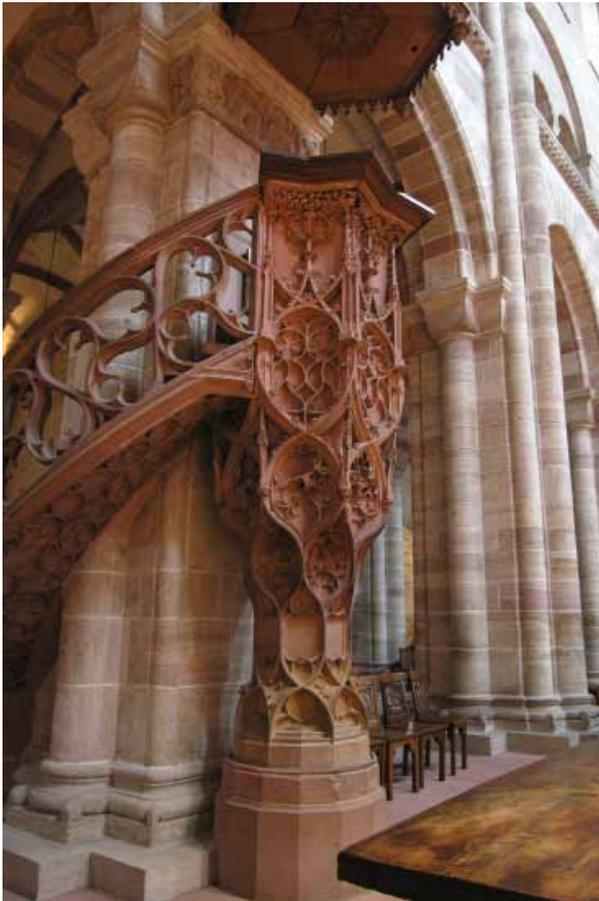


Bild in ganzer Breite zeigen (dafür weniger hoch). Dann stürzen die Linien nicht so stark



links

Gotische Kanzel aus dem Jahr 1486, 21. November 2008, 13:25

Blick von Nordwesten auf das Basler Münster, 28. September 2006, 16:09

rechte Seite

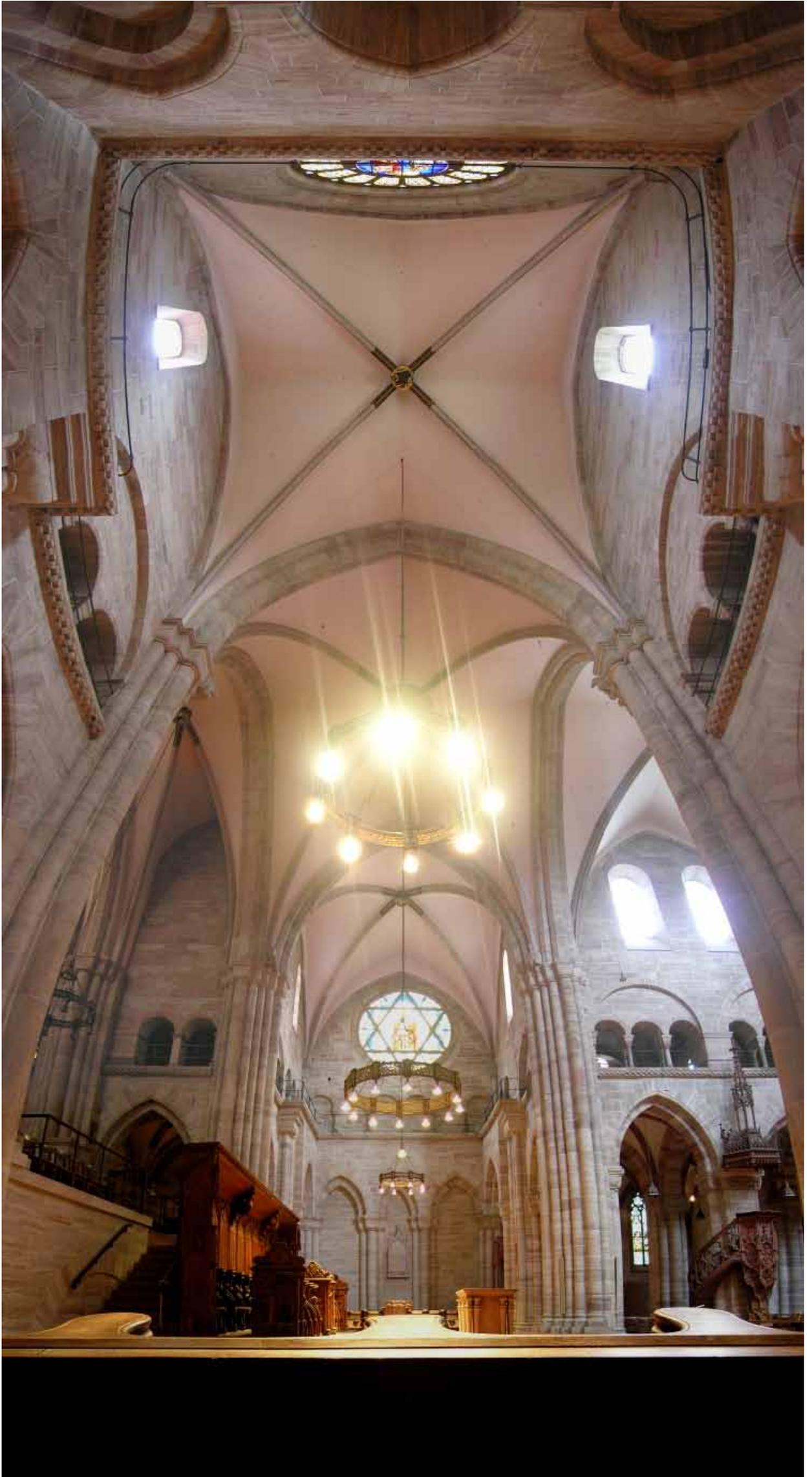
Langhaus Richtung Chor, 21. November 2008, 13:25

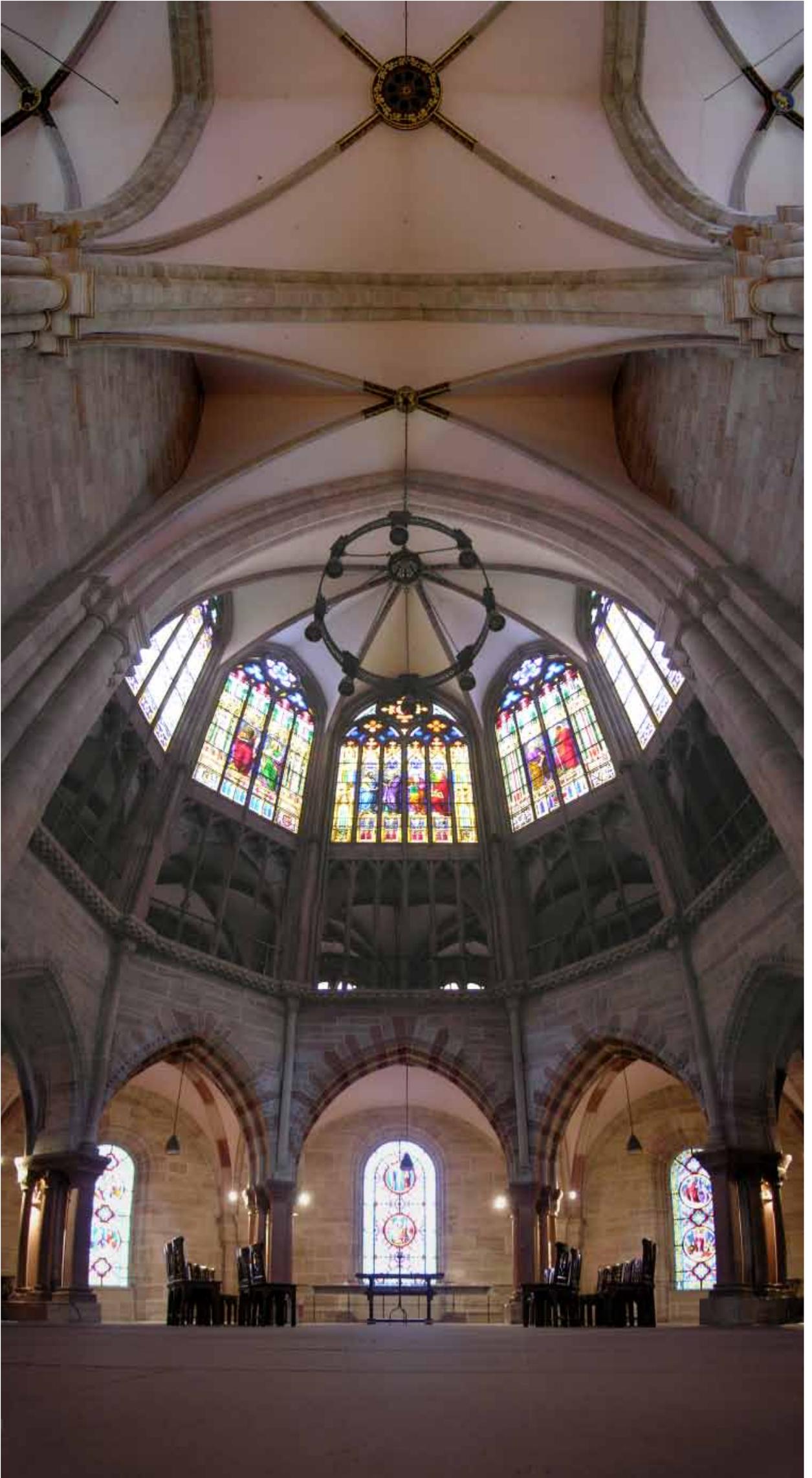
nächste Doppelseite

Querhaus in südlicher Richtung, 21. November 2008, 13:29

hoher Chor mit Chorumgang, 21. November 2008, 13:33



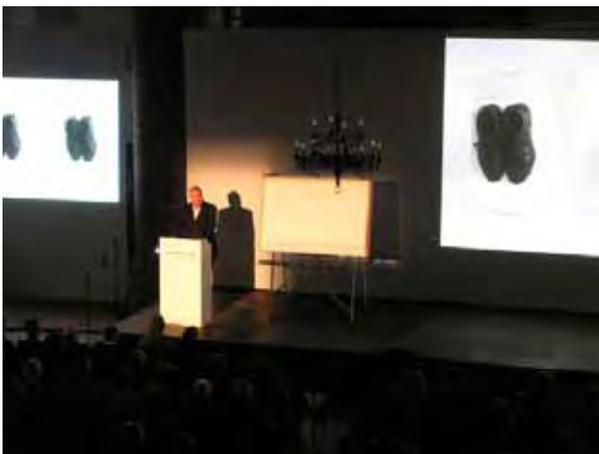




Basel, Predigerkirche

Schweiz

Als eine der frühesten gotischen Kirchen am Oberrhein erlebte das Haus eine wechselhafte Geschichte mit Funktionen, die nicht immer dem Gottesdienst geweiht waren. Nach Erdbeben, Reformation und als Kirche der französisch sprechenden Reformierten, wurde sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an die altkatholische Kirche übergeben. Sie steht heute auch für Veranstaltungen zur Verfügung, wie beispielsweise anlässlich des Szenografen-Kongresses „staging the stage“. Die gern eingesetzte Lichtinszenierung von Parabolstrahlern mit farbiger Folie – von unten entlang der Wände senkrecht nach oben – erzeugt ein blaues dekoratives Deckenbild. Ein außerordentlich hoher Lettner trennt das Langhaus vom Chor. Nur ein kleiner Dachreiter über der westlichen Seitenhauptwand überragt den First ein wenig. Der Chor zeigt nach Südost.



links

Die kleinste von drei Orgeln der Predigerkirche an der nördlichen Chorwand, 20. November 2008, 19:10

Robert Wilson hält in der Predigerkirche einen Diavortrag für die versammelten Szenografen, 20. November 2008, 19:29

Predigerkirche von Osten, 21. November 16:01

rechte Seite

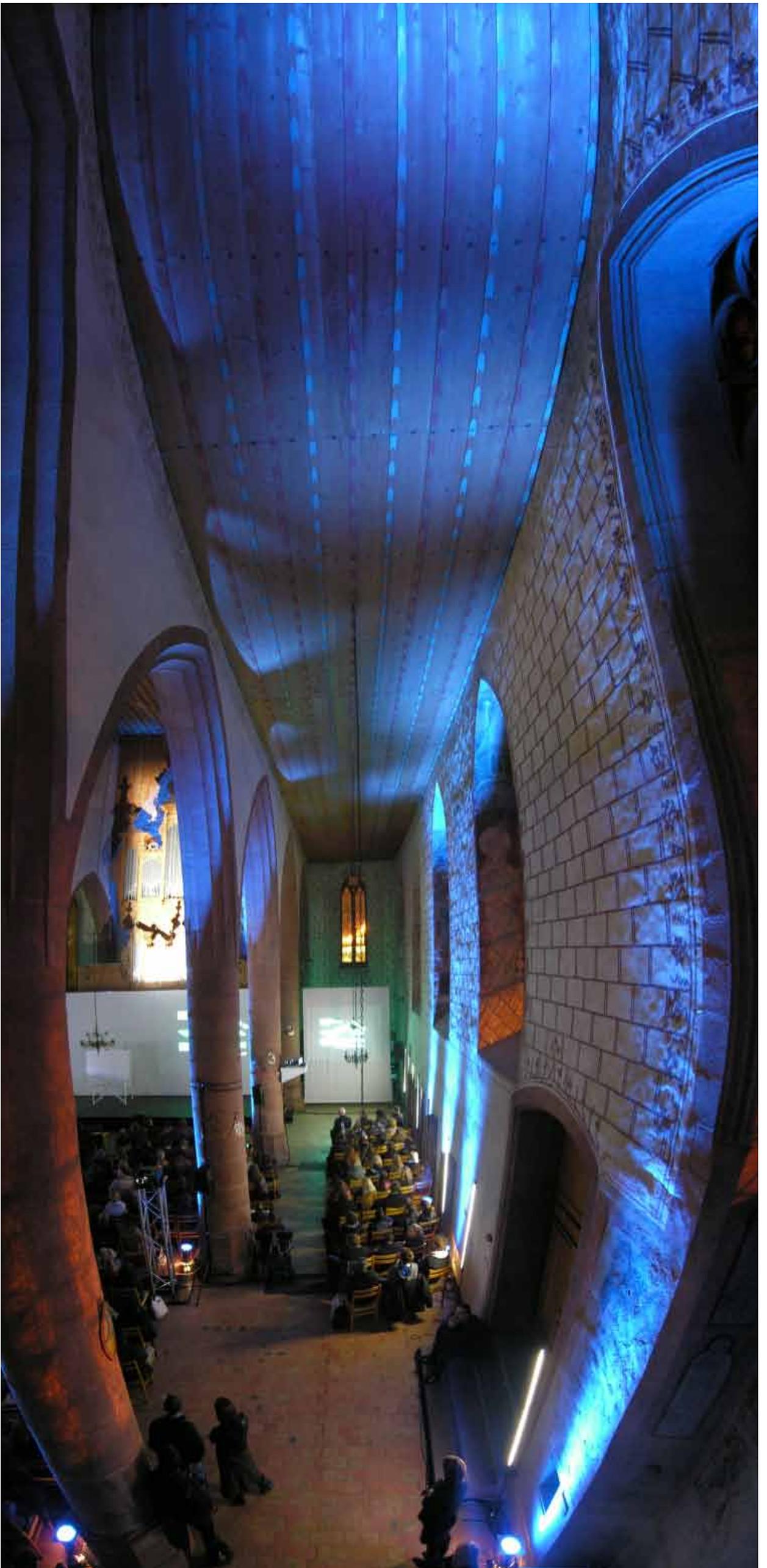
Das nordöstliche Seitenschiff nach Nordwest in szenografischer Illumination, 20. November 2008, 19:15

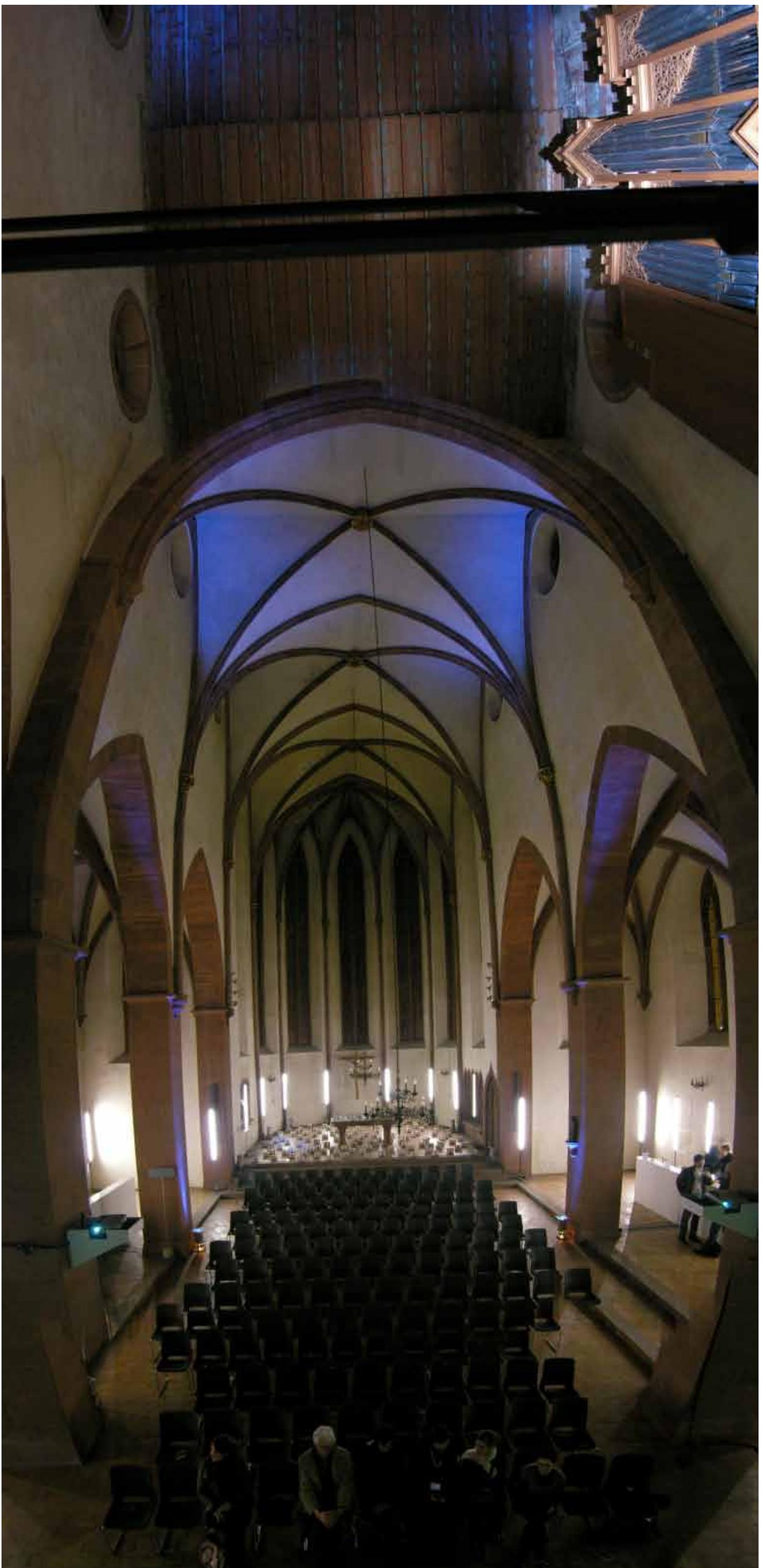
nächste Doppelseite

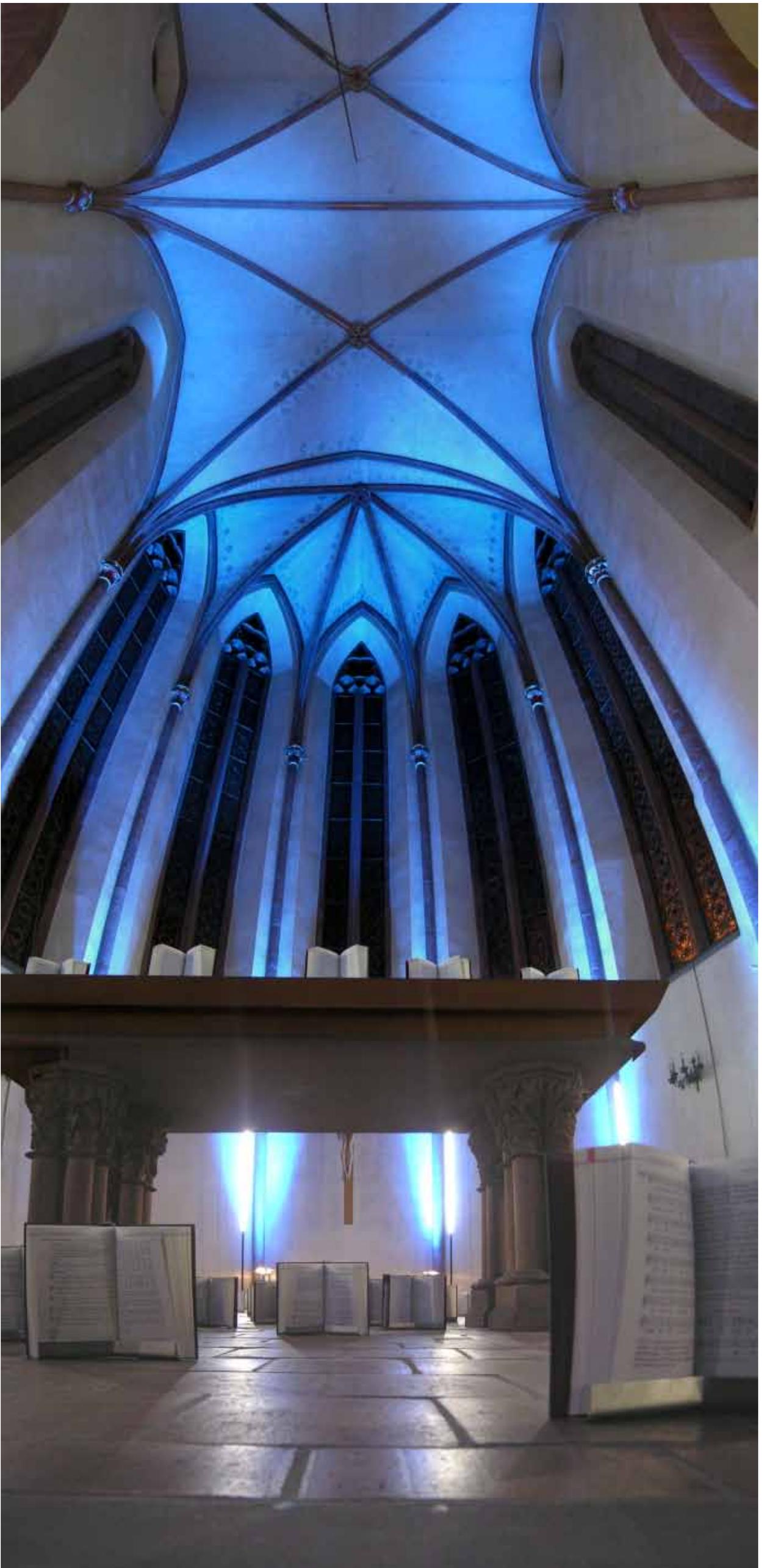
Der Chor vom Lettner aus, rechts die große Lettner-Orgel, 20. November 2008, 19:11

Chor mit Illuminierung und Buchausstellung, 20. November 2008, 19:19









Berliner Dom

Berlin-Mitte

Anstelle eines barocken Vorgängerbaus, Anfang des 19. Jahrhunderts von Schinkel klassizistisch überformt, entstand der protestantische Gegenentwurf zum Petersdom in Rom auf einem durch die Spree im Osten und den Lustgarten im Westen zu eng bestimmten Grundstück zwischen 1894 bis 1905 nach Plänen von Julius Raschdorff als neobarocke Anlage, flankiert vom Berliner Schloss und vom Alten Museum. Nach Kriegsschäden suchten Vereinfachungen beim Wiederaufbau von 1975 bis 1983 den Eklektizismus des Baus zu mildern. In der Krypta sind die Sarkophage vieler Hohenzollern aufgestellt.



links

Berliner Dom aus Südwest, 31. Januar 2009, 14:39

Krypta mit Särgen von Hohenzollern, 31. Januar 2009, 14:00

Nordöstlicher Seitenraum der Krypta mit dem Sarg einer namenlos am 4. September 1915 geborenen und am gleichen Tag gestorbenen Enkelin Wilhelms II., 31. Januar 2009, 14:01

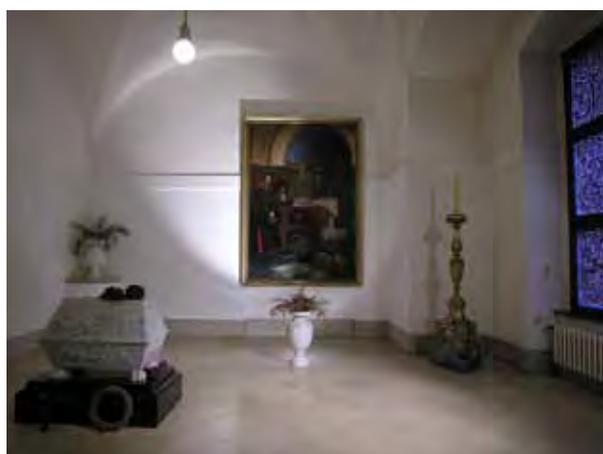
rechte Seite

Orgel in der nördlichen Konche des Zentralbaus, 31. Januar 2009, 13:45

nächste Doppelseite:

Südlich des Hauptraums angrenzende Taufkapelle ostwärts, 31. Januar 2009, 13:52

Zentralbau nach Osten, 31. Januar 2009, 13:41









Berlin, Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche

Berlin-Charlottenburg/-Schöneberg

Zwischen 1891 und 1895 entstand die Kirche – gleichzeitig eine der vielen Gedenkstätten für Kaiser Wilhelm I. – nach Plänen von Franz Schwechten im Stil der romanischen Kirchen des Rheinlands. Manches erinnert an die evangelische Marienkirche im hessischen Gelnhausen. Von den ursprünglich fünf Türmen ist der ruinöse größte zu einem der Symbole Westberlins geworden.

In der Nacht zum 23. November 1943 brannte die Kirche durch einen Luftangriff aus, das Haupthaus wurde zerstört, der Turm blieb als Ruine stehen; 1956 wurde der Chor abgetragen. 1957 gewann Egon Eiermann den Wettbewerb für einen Neubau. Er gruppierte den achteckigen Kirchenraum und den sechseckigen Turm beidseits um den zum Mahnmal gegen Krieg gewandelten Turmstumpf und schloss zwei rechteckige niedrige Bauteile – ein Foyer und ein Pfarrhaus – daran an.

Die einstige Vorhalle ist einziges noch nutzbares altes Bauteil und fungiert als Kirchenladen. Der Schmuck der Tonne erinnert an Großtaten in der Geschichte des Hauses Hohenzollern und scheint dank der künstlerischen Mosaikgestaltung durchaus christlich konnotiert.



links

Tauentzienstraße mit Blick auf die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, rechts das Haus des berühmten Romantischen Cafés (heute steht dort das Europa-Center)

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Emperor_Wilhelm%27s_Memorial_Church_%28Berlin%2C_Germany%29.jpg (25. Dezember 2009)

Alter und neuer Turm mit dem Europa-Center in Jürg Steiners Illumination im Rahmen der Abschlussveranstaltung „Sommernachtstraum 1986“. Foto: Michael Lange, Hamburg

rechte Seite

Vorhalle unter der Turmruine, 9. August 2008, 17:33

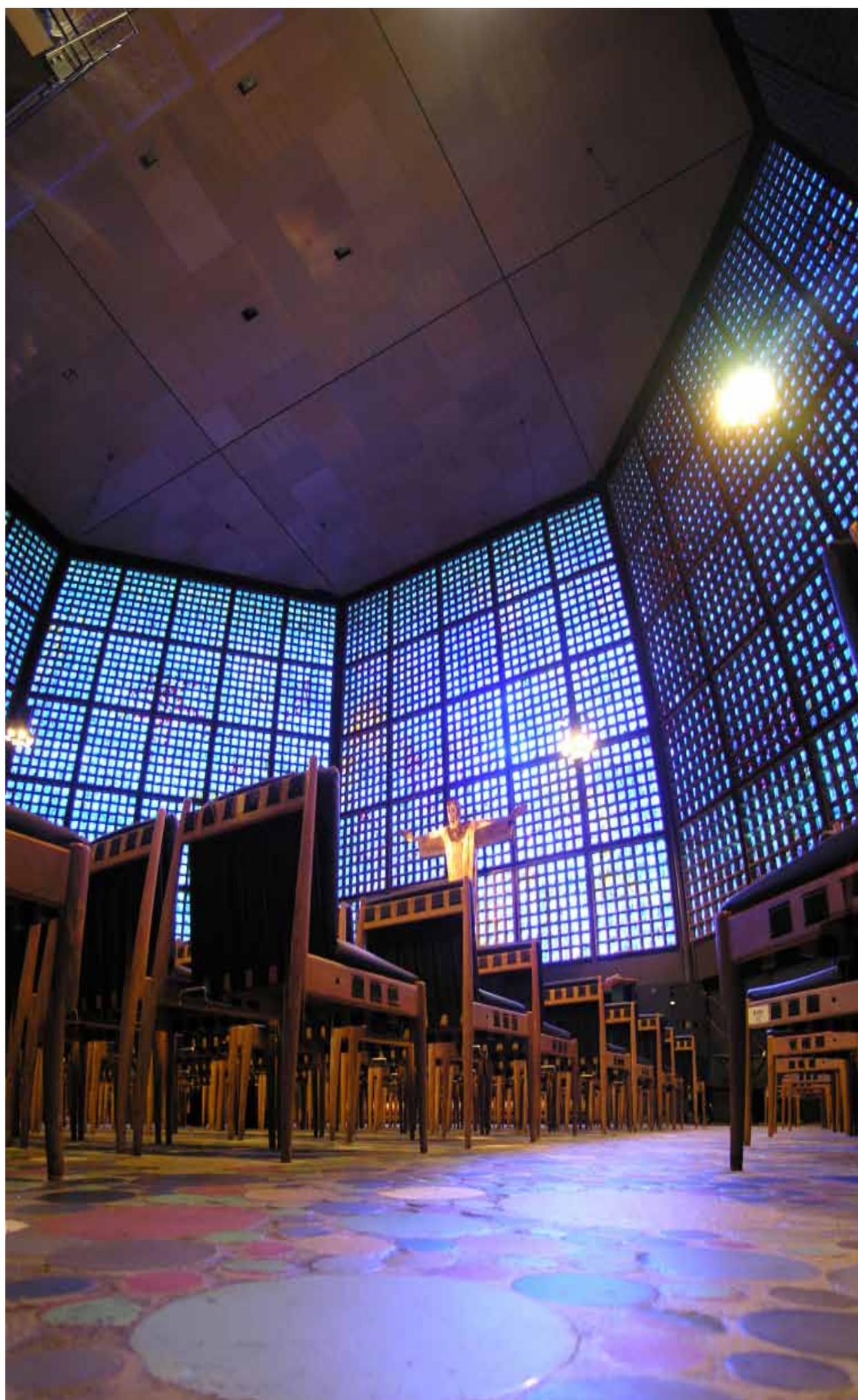
nächste Doppelseite

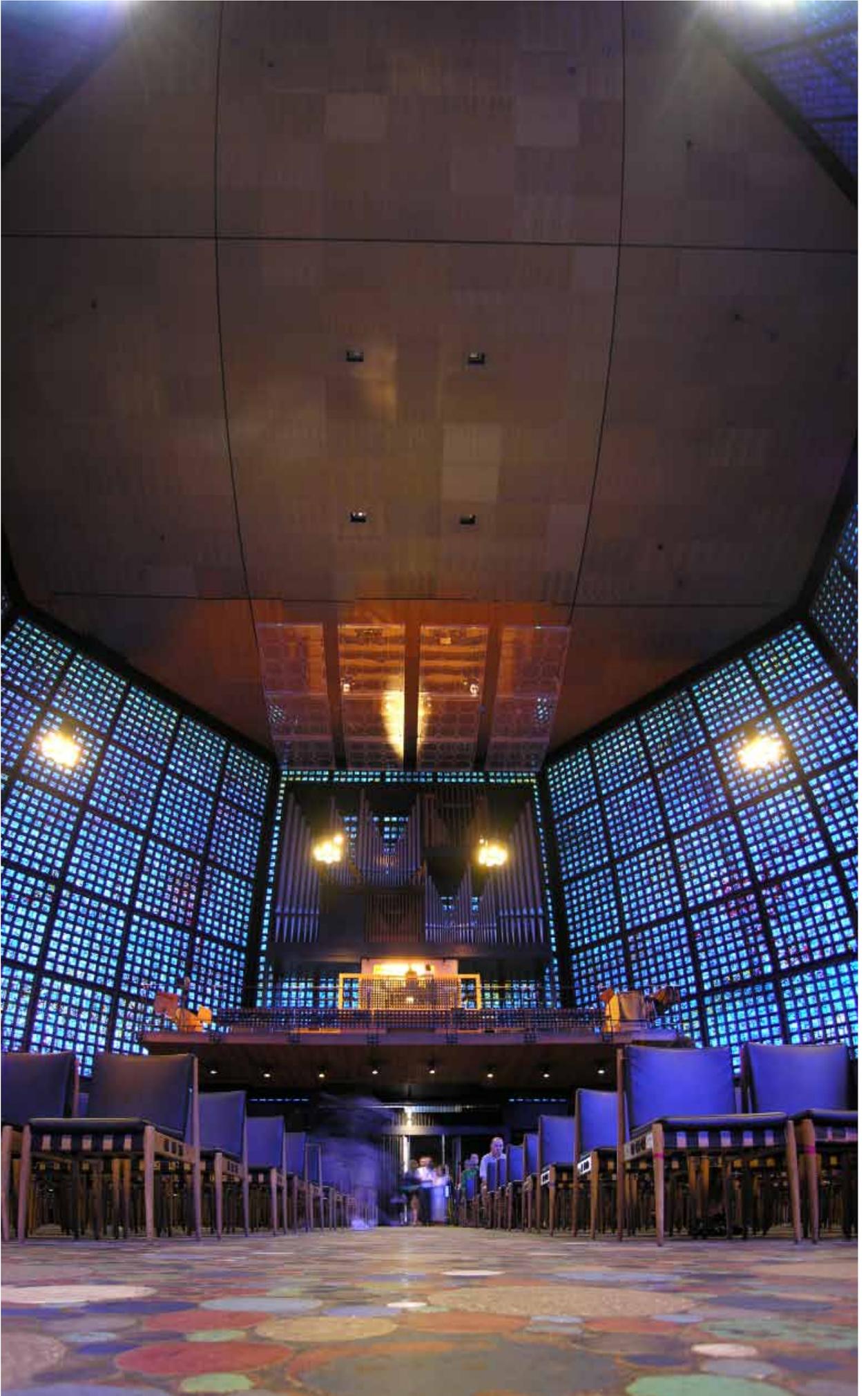
Kirchenraum, Blick aus einem Seitengang in westlicher Richtung. Die blauen Gläser setzen sich aus einzelnen, in quadratische Formen gebrachte Glasscherben zusammen, 9. August 2008, 17:25

Mittelgang nach Osten mit Orgelempore, 9. August 2008, 17:29









Berlin, Kreuzkirche

Berlin-Wilmersdorf

In den Jahren 1927 bis 1929 entstand nach dem Entwurf von Ernst Paulus die Kreuzkirche am Hohenzollerndamm. Sie war das letzte sakrale Bauwerk des Architekten, der allein in Berlin ab 1901 neun Kirchen baute. Die Kirche ist herausragendes Zeugnis eines expressionistischen Sakralbaus. Der mächtige Quader zur Straße wird bekrönt durch drei feine Turmspitzen. Besonders auffällig ist das blau glasierte Majolika-Portal von Felix Kupsch, gleichsam expressionistisches Ornament vor der strengen Turmfassade aus Oldenburger Eisenklinker.

Im Rauminnen standen optimale Sicht und Akustik im Vordergrund. Hilfreich ist dabei der abschüssige Boden Richtung Chor. Vom Eingangsbauwerk im Turm führt eine Art langer Kreuzgang zum Kirchenraum als eigene bauliche Einheit. Die Farbgebung im Inneren ist wegen Kriegsschäden nicht erhalten; die heutige Erscheinung stellt eine originalnahe Rekonstruktion aus den 1980er Jahren dar.



links

Seitenansicht mit Turm, Kreuzgang und Kirchenzentralbau, 27. Februar 2010, 15:53

Majolika-Portal, 27. Februar 2010, 15:51

Straßenansicht, 27. Februar 2010, 15:56



rechte Seite

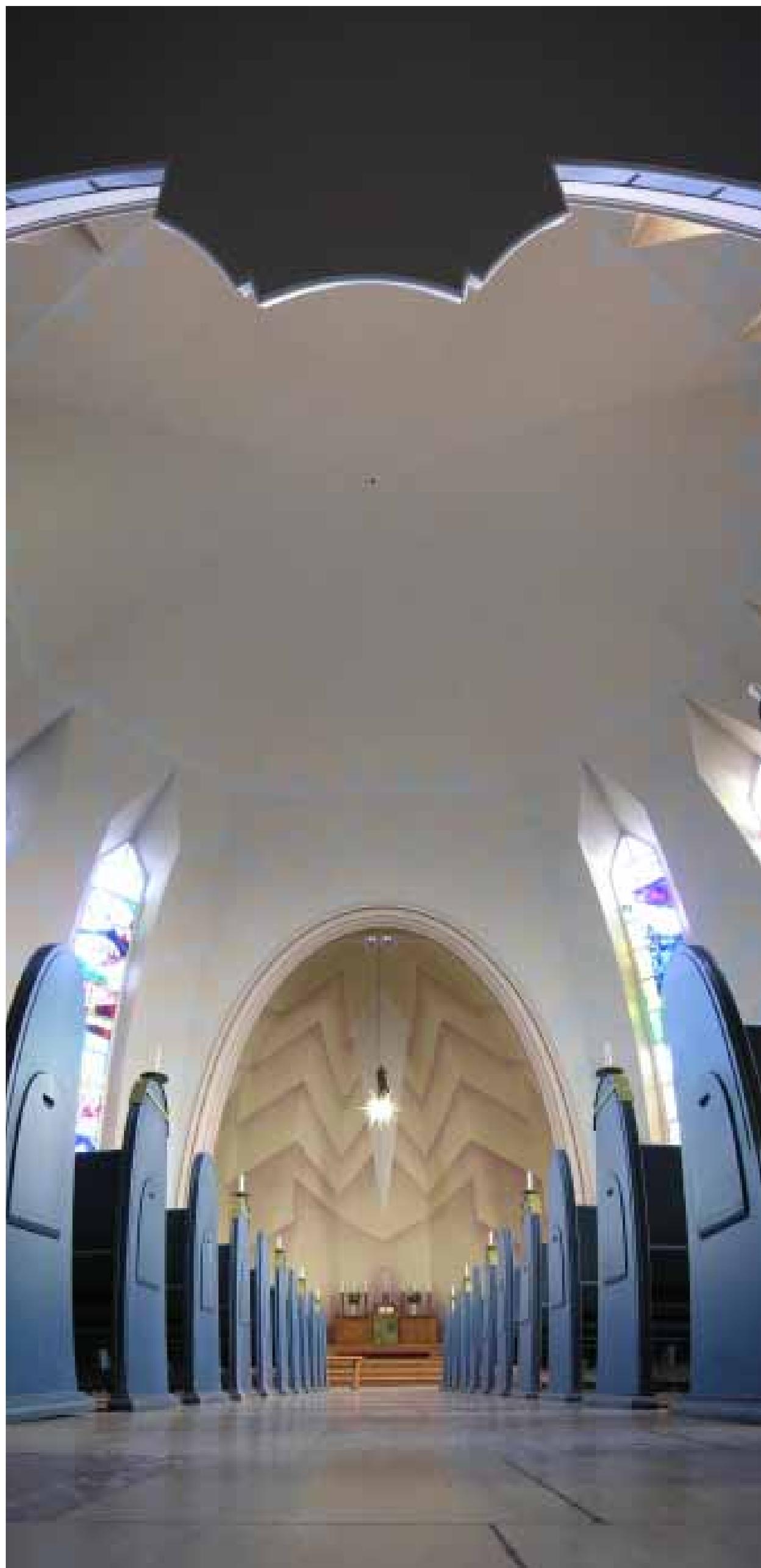
Kreuzgang vom Eingang im Turm Richtung Kirchenraum, 18. Januar 2009, 13:29

nächste Doppelseite

Abschüssiger Hauptraum Richtung Chor, 18. Januar 2009, 13:33

Blick zum Eingang und zur Orgelempore, 18. Januar 2009, 13:38







Berlin, Rosenkranz-Basilika

Berlin-Steglitz

„Erbaut 1899 bis 1900 als Zentralbau nach dem Vorbild früh-byzantinischer Kuppelkirchen mit Fassade im Stil märkischer Backsteinbauten der Spätromanik von Christoph Hehl, einem namhaften Schüler von Conrad Wilhelm Hase, der als Begründer der so genannten Hannoverschen Bau- schule in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Wiederbelebung der mittelalterlichen Backsteinbauweise eintrat. Kommentar im Gesetzesentwurf der Berliner Bau- ordnung.“ So steht es in eingravierten Lettern auf bronze- ner Tafel an der Kirche geschrieben.

Die katholische Kirche in der Diaspora folgte also in der größten damaligen Landgemeinde vor den Toren Berlins vorreformatorischen Formen- und Bildprogrammen. Nar- rativer Schmuck auf der Basis der fünfzehn Geheimnisse des Rosenkranzes und Dunkelheit, die an Kirchen im Mit- telmeerraum erinnern, erzeugen dabei eine unberlinische Atmosphäre.



links

Die Straße begleitendes „Westwerk“, nach Südwesten ausgerichtet, im romanisch-märkischen Duktus, 8. Januar 2010, 15:43

Der Blick aus westlicher Richtung erinnert an Italien: Nur der Frontbau ist äußerlich fein gestaltet, danach folgen Berliner Brandwände, 9. August 2008, 15:01

rechte Seite

Britta, Clara, Colin und Jürg Steiner im Kirchengestühl, 19. Dezember 2009, 16:19

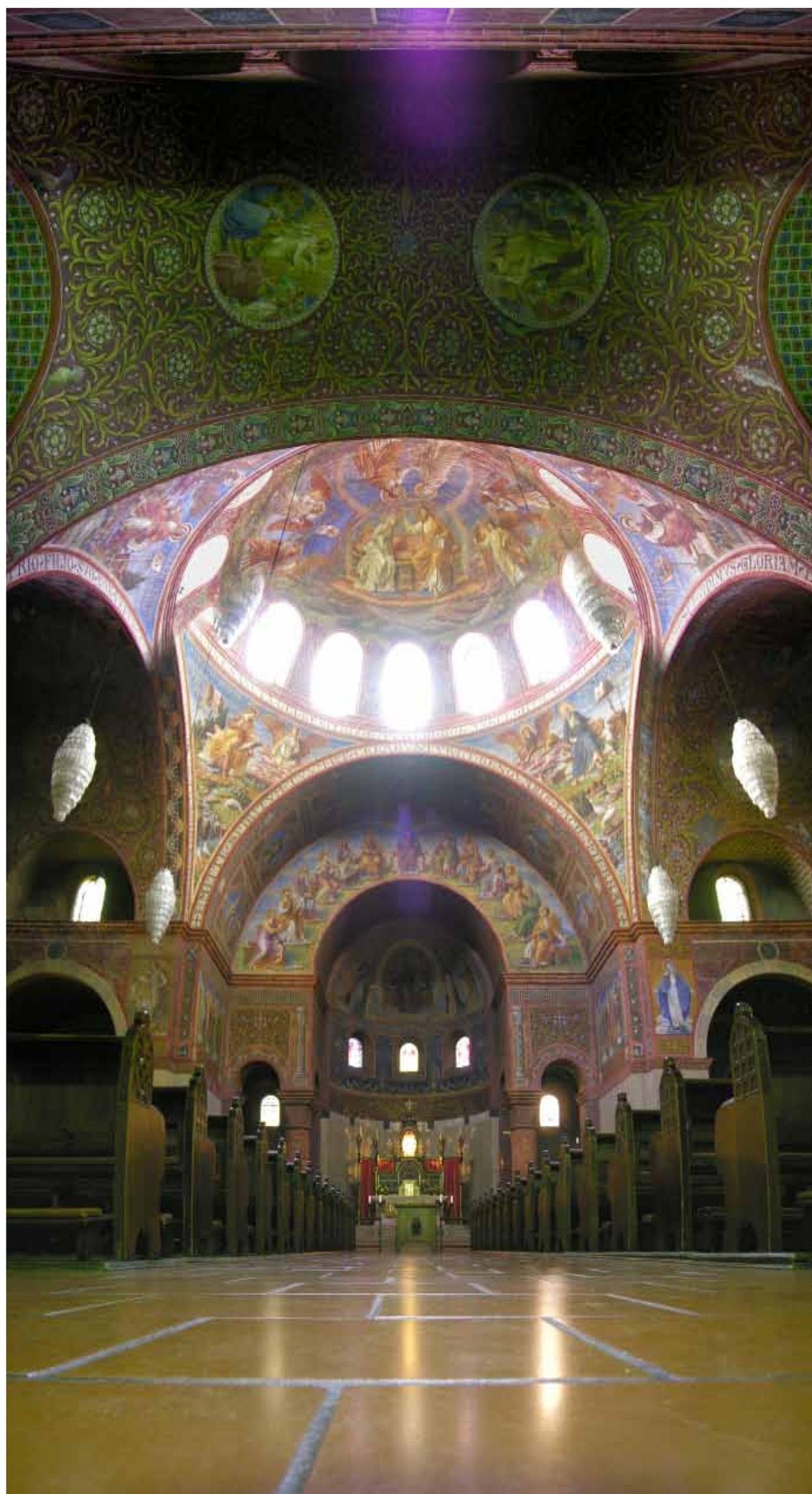
nächste Doppelseite

Hauptachse Richtung Nordosten, 9. August 2008, 14:48

Im dunklen Raum, südwestwärts, 9. August 2008, 14:55









Berlin, Zionskirche

Berlin-Mitte

Der spätere Kaiser Wilhelm I. entging 1861 in Baden-Baden einem Attentat und stiftete aus Dank die Kirche in der nördlichen Stadterweiterung, der Rosenthaler Vorstadt. Am 2. März 1873 wurde die Zionskirche geweiht. August Orth war Baumeister der Kirche im Stil der Lombardischen Romanik, die er aus städtebaulichen Gründen oberhalb eines einstigen Weinbergs nach Norden ausrichtete. Kriegsschäden, notdürftige und zum Teil falsche Restaurierungen lassen sich am desolaten Zustand erkennen – zurzeit wird die Sockelzone saniert; der Turm ist bereits instand gesetzt. In dieser Kirche wurde 1931 Dietrich Bonhoeffer Pastor und in den 1980er Jahren siedelte sich in der Zionskirche die Umweltbibliothek an, die den in den Kirchen verankerten demokratischen Widerstand auch im Westen bekannt machte.



links

Zionskirche aus südwestlicher Richtung, 10. Januar 2010, 14:27

Hinter der löchrigen Plastikfolie sind die Sanierungsarbeiten an der westlichen Außenwand zu begutachten, 10. Januar 2010, 14:24

rechte Seite

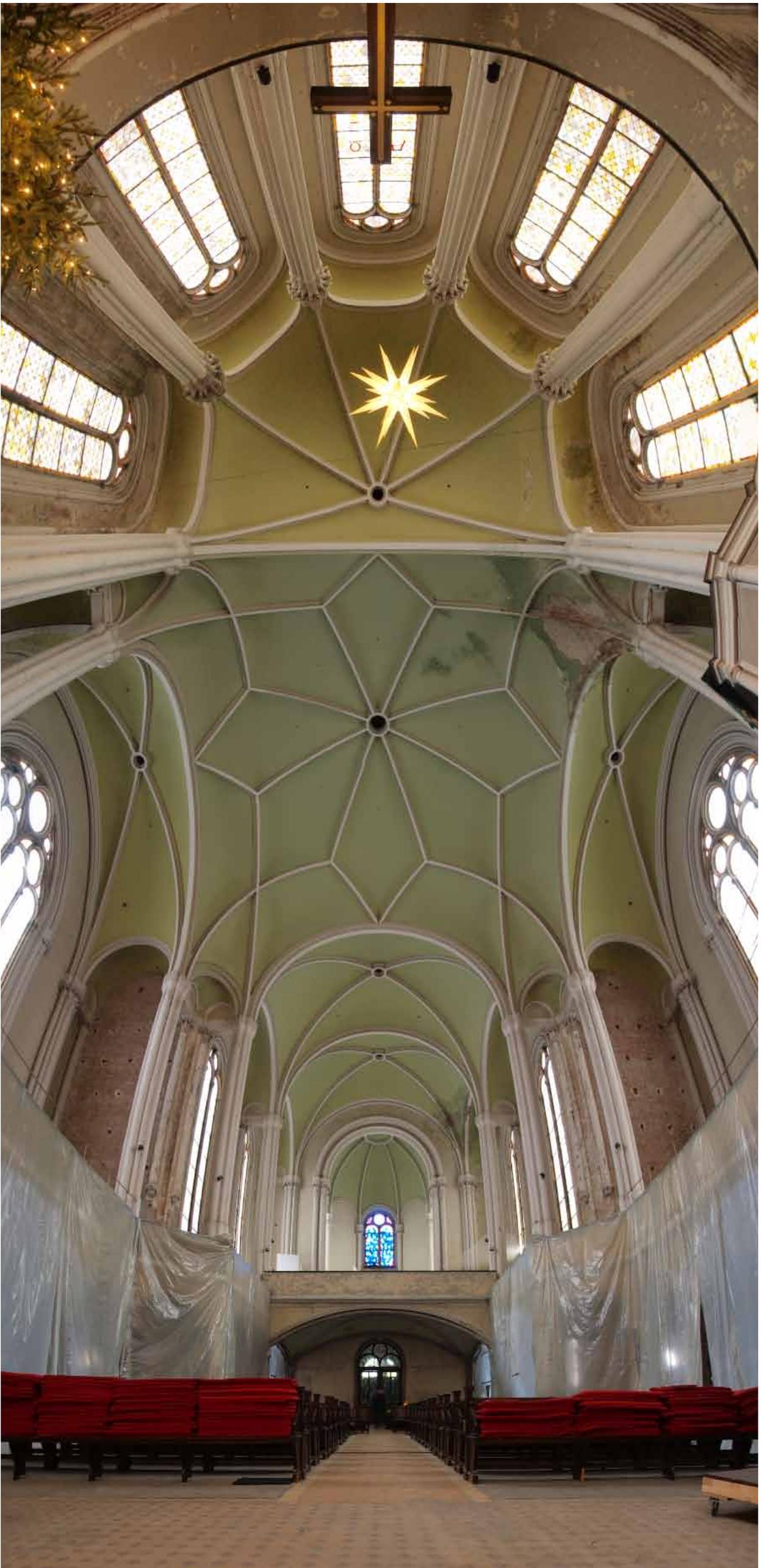
Der Blick in südliche Richtung zeigt deutlich die rudimentären Ansätze von Querschiffen, die von außen klar zu erkennen sind, und das klassisch gezeichnete Sterngewölbe über der Vierung, 10. Januar 2010, 14:15

nächste Doppelseite

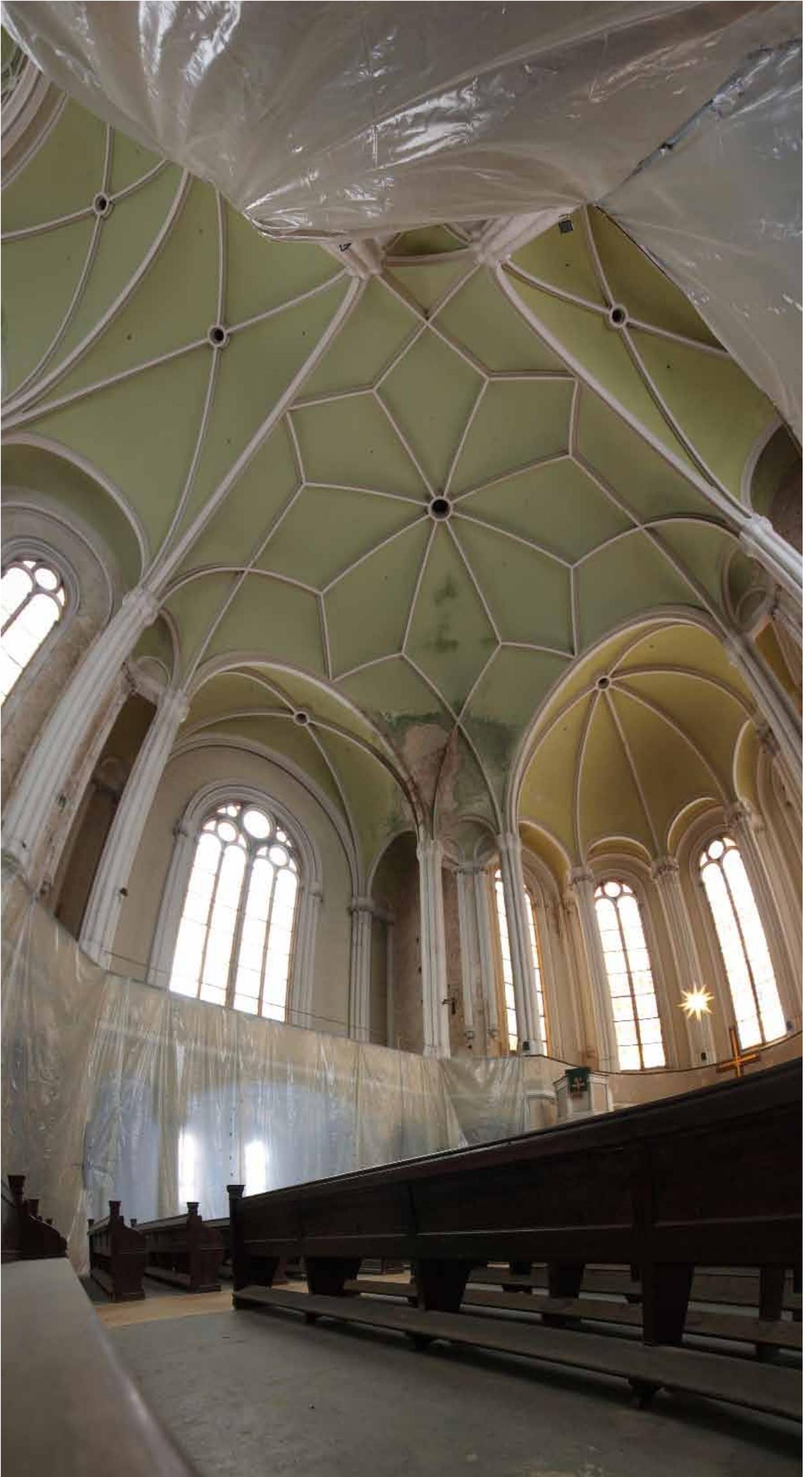
Zionskirche nach Norden, 10. Januar 2010, 14:10

Der Blick nach Nordwesten zeigt die ungewöhnlichen kantontierten Pfeiler, die unmittelbar den Wänden vorgelagert sind, 10. Januar 2010, 14:20









Brandenburg an der Havel, Dom St. Peter und Paul Brandenburg

Im Zuge der Ostkolonialisierung wurde unter König Otto I. im Jahr 948 das Bistum Brandenburg gegründet. Nach Wirren und zwischenzeitlichem Verlust des Territoriums an die Slawen errichteten Prämonstratenser im 12. Jahrhundert auf der Havelinsel ein Kloster und den romanischen Dom. Die heutige Erscheinung des Doms ist durch weitere Baumaßnahmen mehrheitlich spätgotisch geprägt; romantisches Zeugnis legen die Arkadenpfeiler ab. Die einschiffige romanische Anlage wurde später um Seitenschiffe ergänzt, um diese im Westen durch zwei Türme abzuschließen, von denen der südliche aber nur als Stumpf zu sehen ist. Der hochgotische hohe Chor war einst den Chorherren vorbehalten. Aus dieser Zeit stammen auch die Kreuzrippengewölbe. Der Dom, obwohl 7 m tief gegründet, steht auf unsicherem Boden mit wechselndem Wasserstand, so dass mannigfaltige Sicherungsmaßnahmen notwendig sind, an denen sich zu seiner Zeit auch Karl Friedrich Schinkel beteiligte.



links

Westwerk mit gotischem Turm und Zugang durch die Mitte, 15. Juli 2007, 17:34

Südliches Seitenschiff mit Ausstellungsinstallation, 15. Juli 2007, 17:25

rechte Seite

Mittelschiff ostwärts mit Blick auf den hohen Chor, 15. Juli 2007, 17:01

nächste Doppelseite

Blick vom hohen Chor westwärts mit der Orgel Joachim Wagners von 1725, 15. Juli 2007, 17:10

Hoher Chor mit Dreieibelschrein an der linken Wand zur Aufbewahrung liturgischer Gewänder, wohl aus dem frühen 15. Jahrhundert, 15. Juli 2007, 17:16





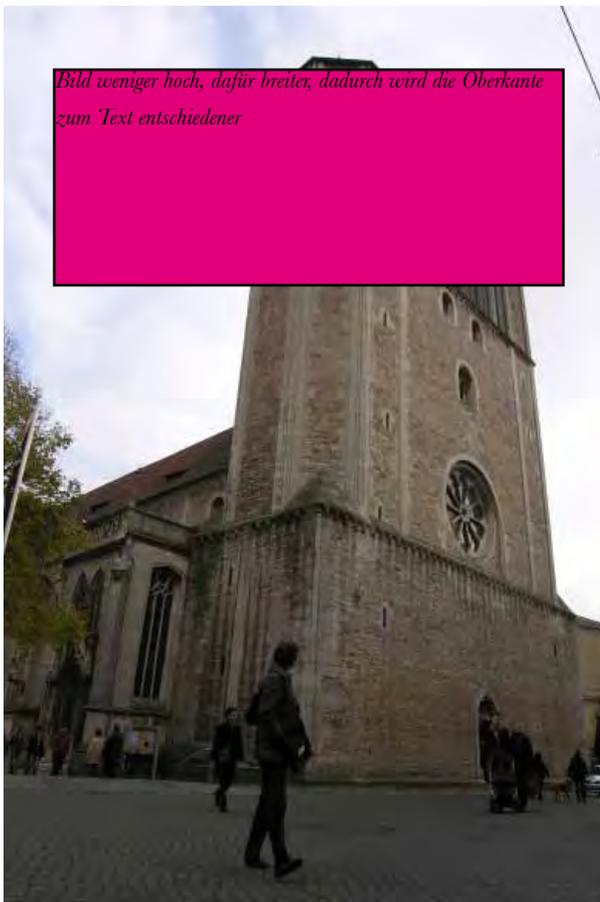




Braunschweig, Dom St. Blasius

Niedersachsen

Heinrich der Löwe (1129–1195), Herzog von Sachsen und Bayern ließ ab 1179 den Dom in Braunschweig errichten. Hier ruht er vor dem hohen Chor neben seiner Frau, der englischen Königstochter Mathilde. Vor dem schlichten romanischen Langhaus lagert östlich als ältester Bauabschnitt der hohe Chor mit einer über 800 m² umfassenden Oberfläche, bemalt in Secco-Technik.



links

Romanisches Westwerk mit gotischem Mittelteil, 24. Oktober 2009, 14:24

Romanischer Chor mit rekonstruiertem Übergang zur Burg Dankwarderode, 24. Oktober 2009, 14:24

rechte Seite

Siebenarmiger Leuchter an der Vorderkante des hohen Chors, 24. Oktober 2009, 13:43

nächste Doppelseite

Mittelschiff des romanischen Langhauses nach Osten, 24. Oktober 2009, 13:34

Gotische nördliche Seitenschiffe, Richtung Osten, 24. Oktober 2009, 13:38

übernächste Doppelseite

Im Chor, unter der Vierung Richtung Osten mit Einbauten der Landesausstellung „Otto IV.“, 24. Oktober 2009, 13:48

Querschiff Richtung Süden vom Übergang aus der Burg Dankwarderode, mit Einbauten der Landesausstellung „Otto IV.“ vor und auf dem hohen Chor, 24. Oktober 2009, 13:54

danach folgende Doppelseite

Sarkophage Heinrichs des Löwen und seiner Frau in der Krypta in einer martialischen Inszenierung aus der Zeit des Nationalsozialismus, 24. Oktober 2009, 14:03

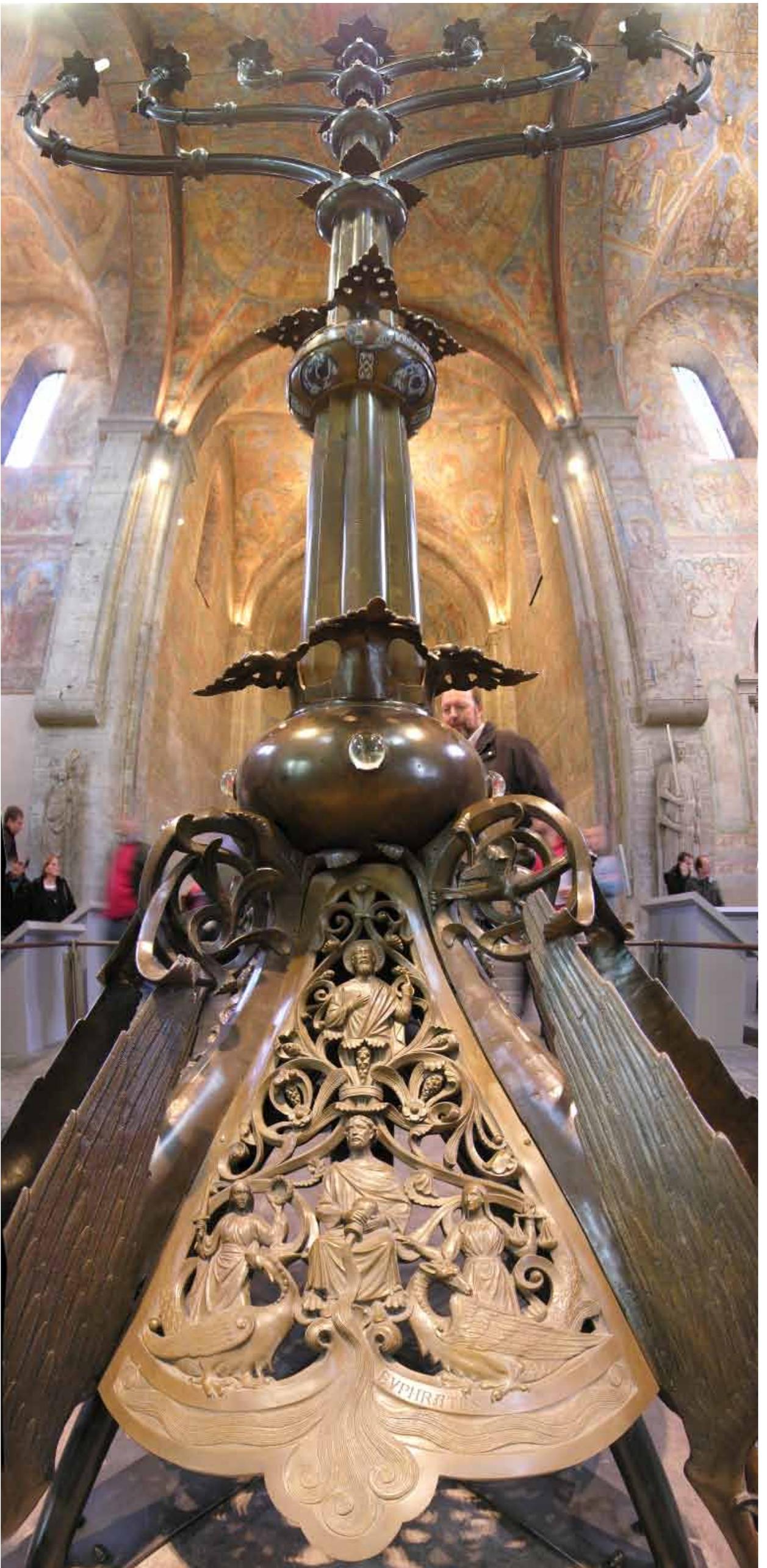
Nördliche Seitenschiffe nach Südwesten, 24. Oktober 2009, 14:07

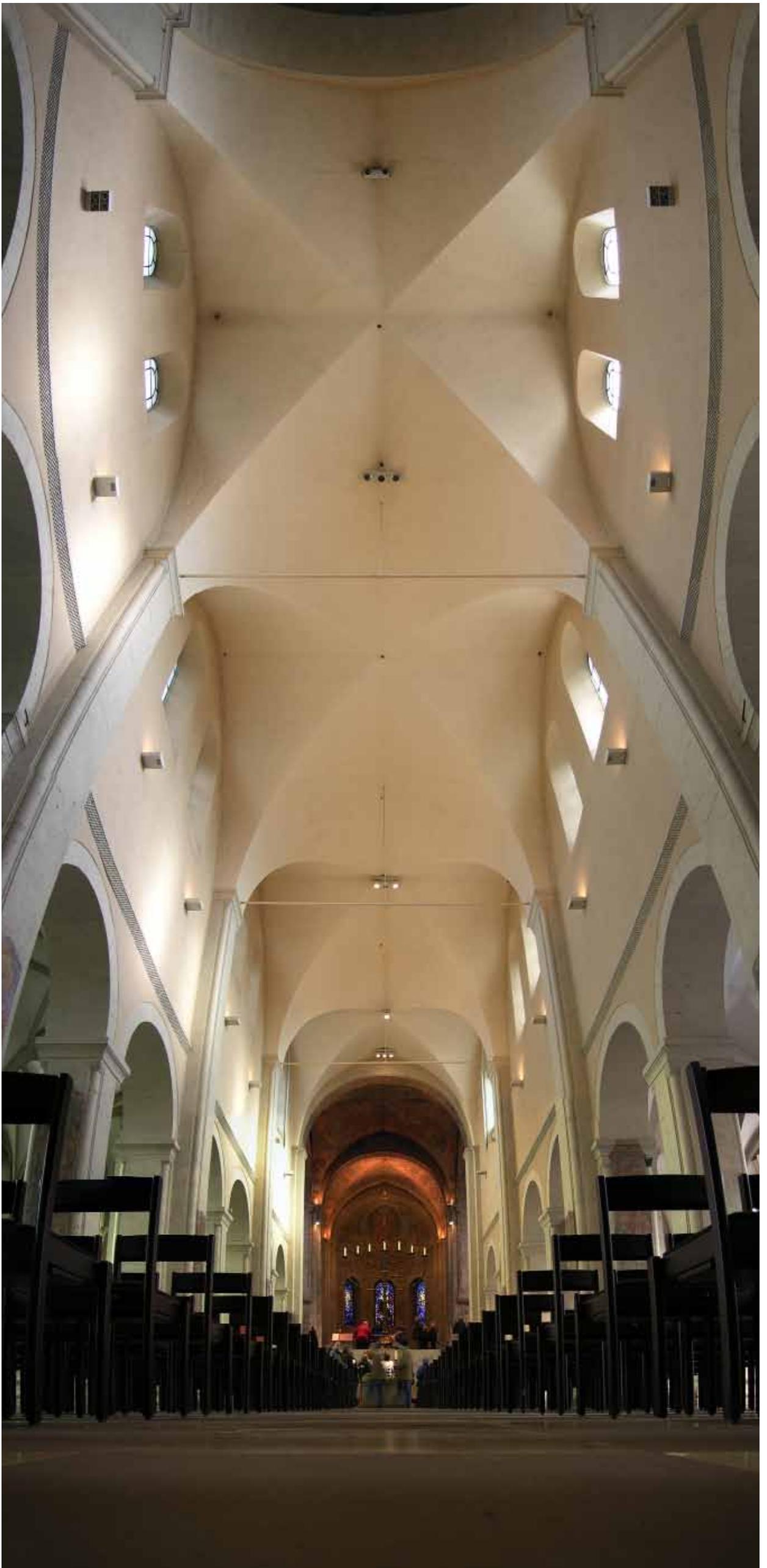
danach folgende Doppelseite

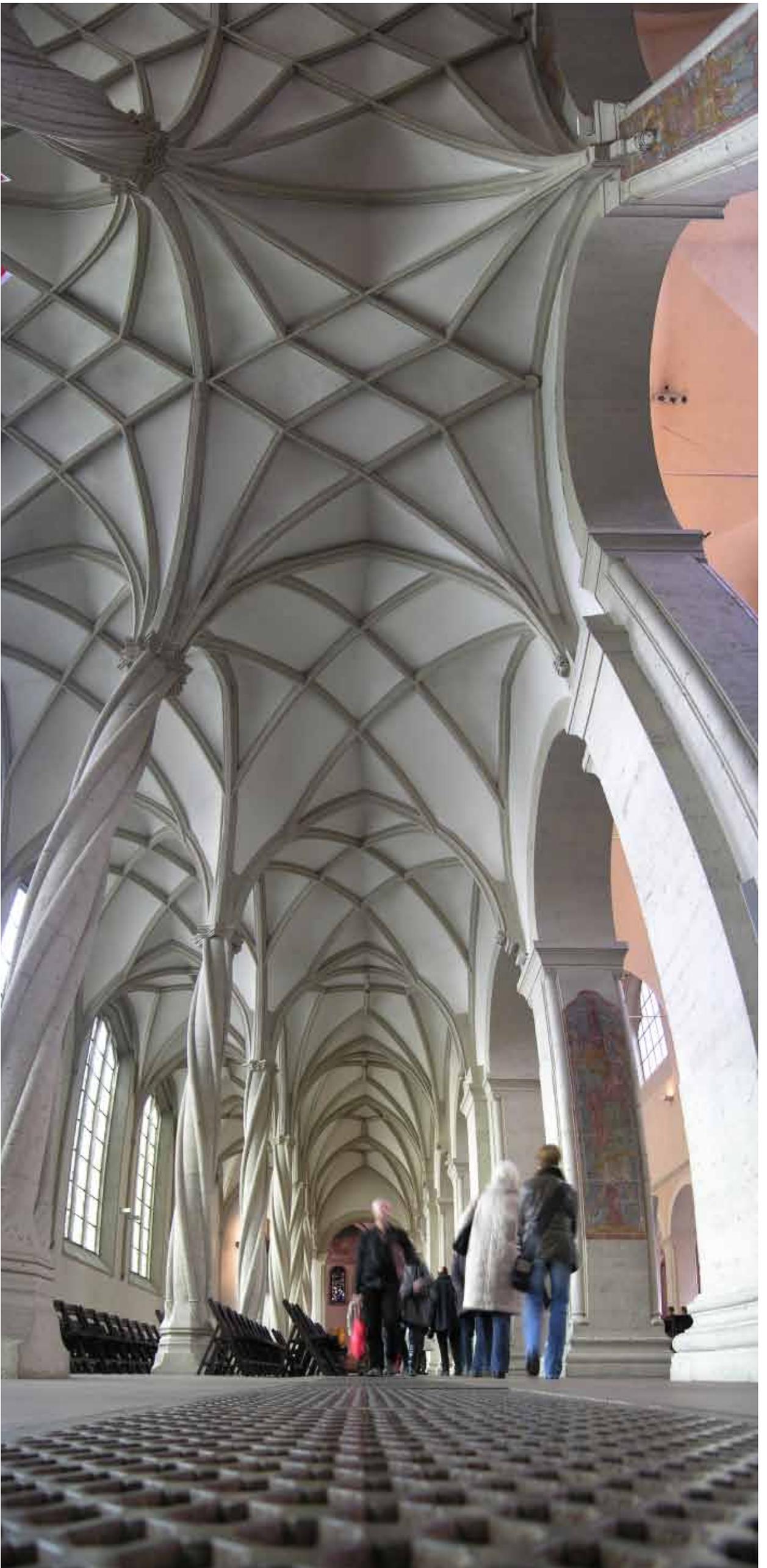
Grabdenkmal Heinrichs des Löwen und Mathildes, 24. Oktober 2009, 14:12

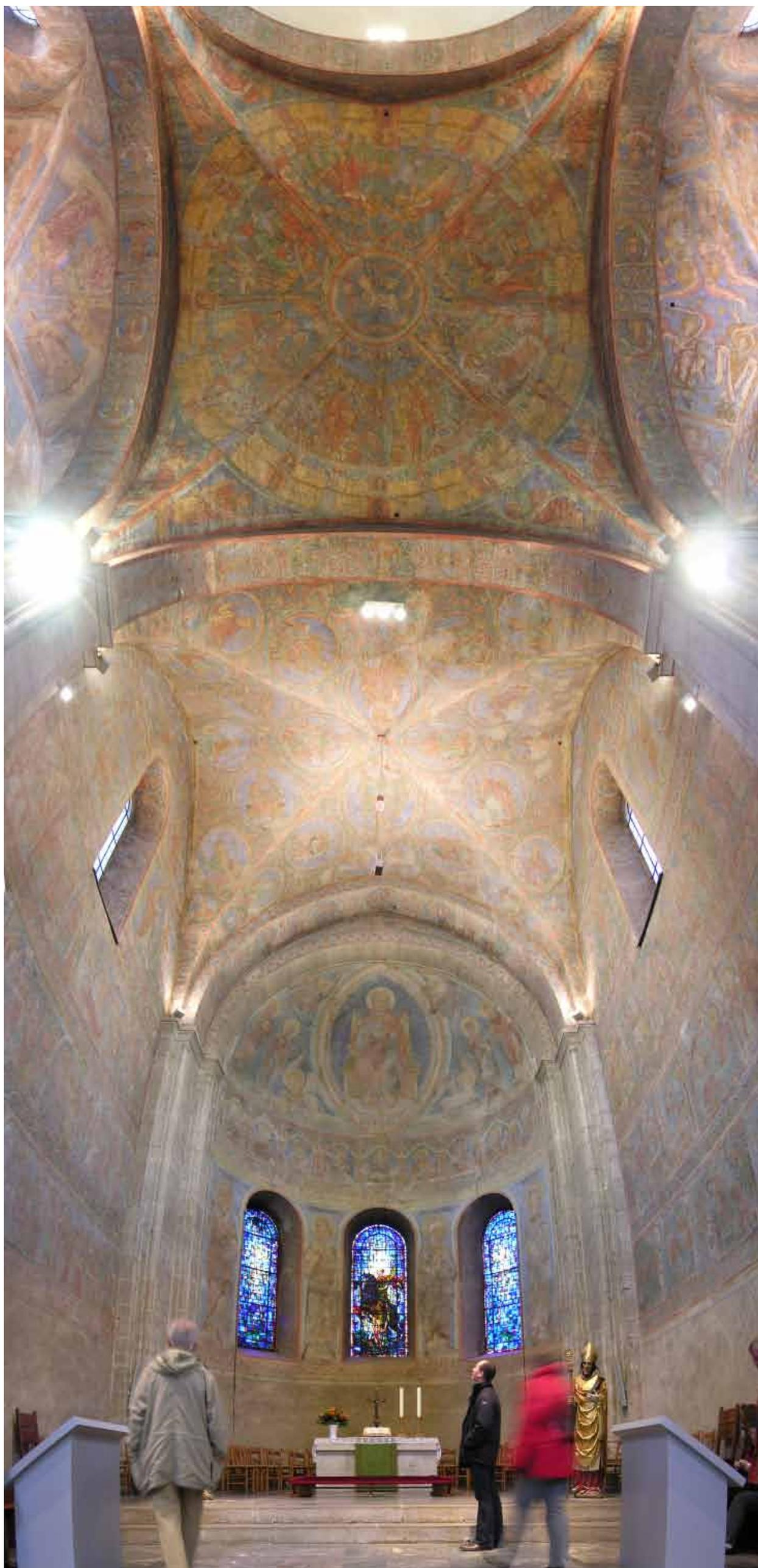
Südliches Querhaus, 24. Oktober 2009, 14:17









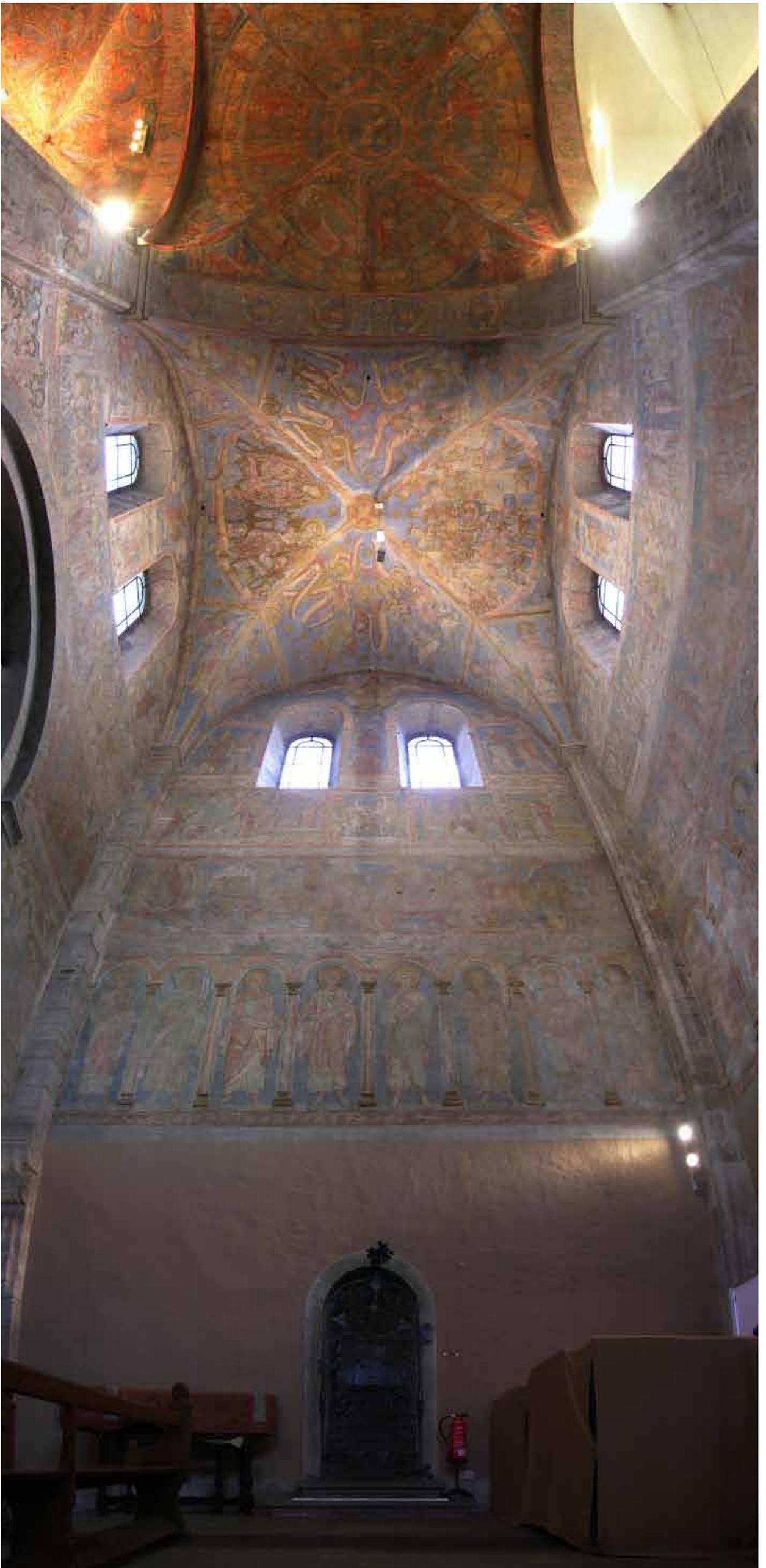












Dießen am Ammersee, Marienmünster Mariae Himmelfahrt

Bayern

Um 1720 begonnen, war von 1732 bis 1739 Johann Michael Fischer Baumeister des spätbarocken Klosterstiftes für die Augustiner Chorherren. Das Kloster wurde im Zuge der Säkularisierung 1803 aufgelöst und ist heute Pfarrkirche des Marktes Dießen. Der gestreckte Wandpfeilerbau besitzt kein Querschiff, der Chor manifestiert sich durch einen eingezogenen Bogen, ist weniger breit als das Kirchenschiff und leicht erhöht. Stuckaturen, die Altarbilder in den seitlichen Kapellen und die Deckenmalereien sind fein aufeinander abgestimmt. Dank der vergleichsweise kurzen Bauzeit ist so ein spätbarockes Meisterwerk entstanden.



links

Pfeiler an der nördlichen Wand mit Altarinstallation aus gläsernem Sarg, Gemälde und Stuckatur, 22. August 2009, 13:10

Westfassade, 22. August 2009, 13:16

rechte Seite

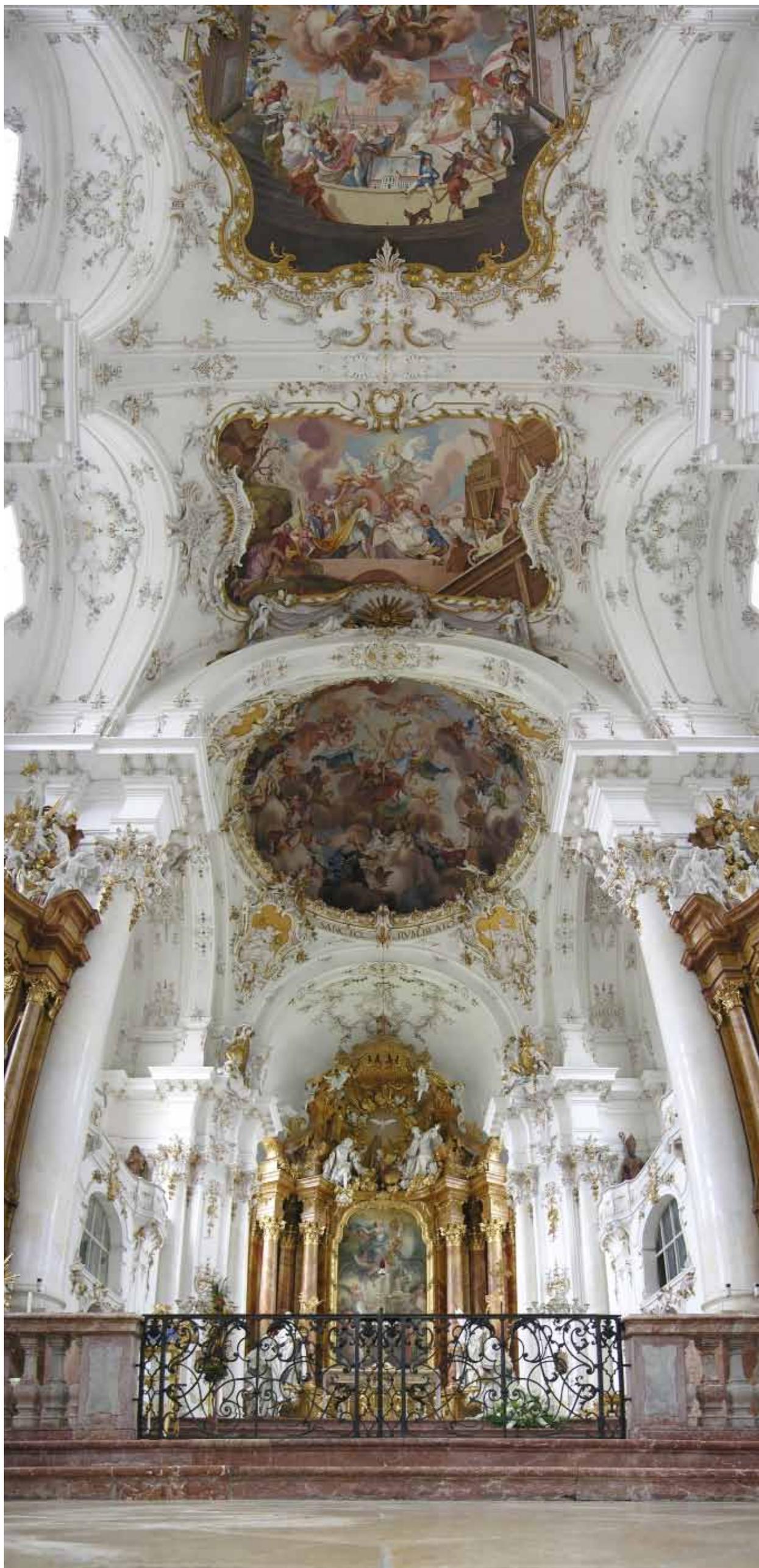
Kirchenschiff nach Osten, 22. August 2009, 12:50

nächste Doppelseite

Chor, 22. August 2009, 12:54

Kirchenschiff nach Westen, 22. August 2009, 12:58







Disentis, Klosterkirche

Graubünden, Schweiz

Die aus der Zeit um 1700 stammende barocke Anlage der Benediktinerabtei ist dem herben Ort auf über 1000 m Höhe angepasst. Durch Brandschätzung während der Napoleonischen Besetzung ist von der ursprünglichen Innenausstattung nicht mehr viel erhalten. Die Deckenmedaillons im Kirchenraum aus dem Jahr 1925 stammen von Fritz Kunz und fügen sich nur bedingt in die allerdings auch nicht sehr feine barocke Stuckatur ein und passt eher zum rustikalen Boden aus grob behauenen Werkstein. Die nord-südliche Ausrichtung des Kirchenschiffs ermöglicht dank der Pfeileranordnung, die an Gassen in einem Theater erinnern, eine spannende Lichtführung – wie in unserem Fall als Einstrahlung aus der westlichen „Seitenbühne“.



links

Kloster Disentis von Osten, 16. August 2008, 17:15

Blick in den Chorbereich in östlicher Richtung, 16. August 2008, 17:00

rechte Seite

Kirchenraum nordwärts vom zentralen Eingang aus, 16. August 2008, 16:35

nächste Doppelseite

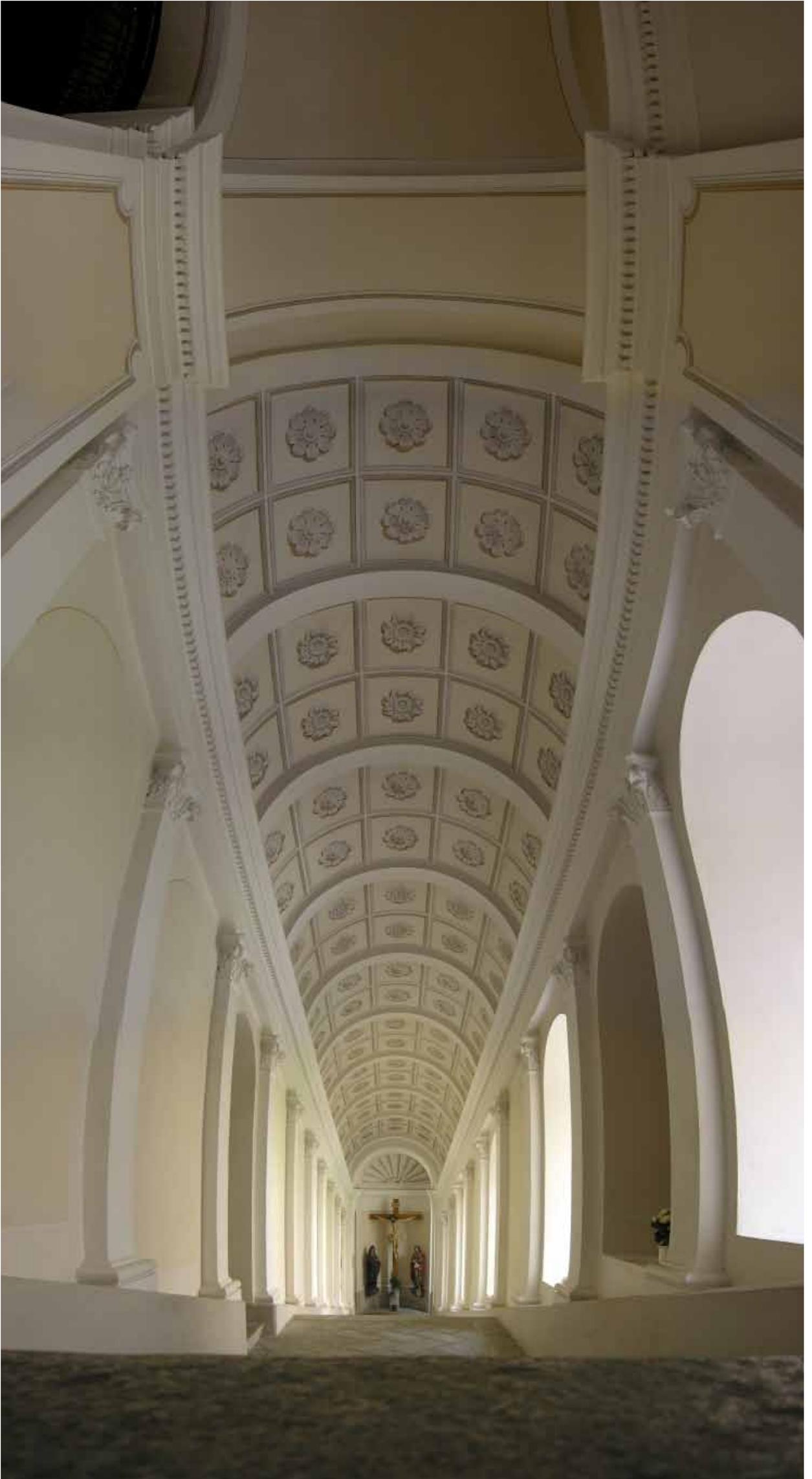
Treppengang zur angebauten Marienkirche, westwärts nach oben, 8. August 2008, 16:46

Treppengang von der Marienkirche Richtung Hauptkirche, ostwärts nach unten, 8. August 2008, 16:55









Duisburg, Liebfrauenkirche

Nordrhein-Westfalen

„Pfarrkirche der Kirchengemeinde Liebfrauen, für die 1942 zerstörte, bis in das Jahr 1272 zurückreichende Liebfrauenkirche in der Brüderstraße, 1958–1961 nach den Plänen von Dr. T. Hermanns, Kleve, erbaut. Doppelgeschossiger Bau mit kleiner Anbetungskirche im Unter- und großer Feierkirche im Obergeschoss. Fenster und Teile der sakralen Einrichtung stammen aus der Vatikanikirche der Brüsseler Weltausstellung 1958.“ (Tafel an der Außenmauer der Kirche)

Heute wird nur noch die Anbetungskirche im Erdgeschoss für Gottesdienste genutzt. Zur Zeit der Aufnahmen fand im oberen Hauptraum eine Ausstellung des Museums für Architektur und Ingenieurkunst Nordrhein-Westfalen unter dem Titel „Architektur der 60er- und 70er-Jahre“ statt.



links

Liebfrauenkirche von der Freitreppe des Duisburger Theaters von Nordosten her gesehen, 15. Oktober 2009, 17:40

Chor- und nördliche Längsseite der Liebfrauenkirche aus Nordwesten, 15. Oktober 2009, 17:41

rechte Seite

Die Eingangsseite (ausnahmsweise im Osten) wird gern als brutalistisch beschrieben: Rechts und links die Eingangstüren, zentral das bildhafte Relief und darüber die Fassaden- tapete gleichfarbiger Natursteinplatten, 15. Oktober 2009, 17:35

nächste Doppelseite

Auf halber Treppe unter der schwebenden Orgelempore sind unten Anbetungskirche und oben der Hauptraum gleichzeitig zu sehen, 15. Oktober 2009, 17:25

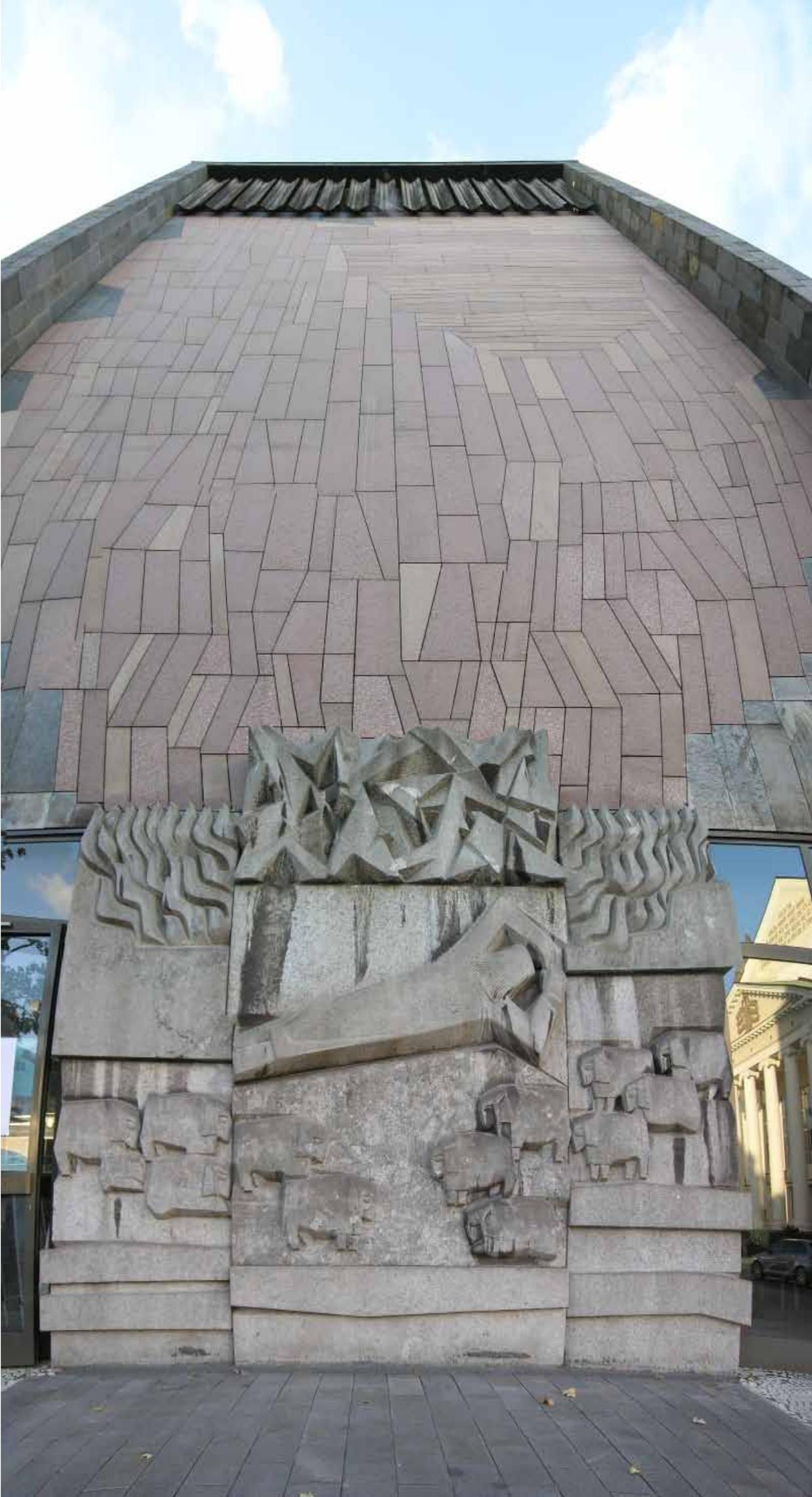
Hauptraum mit Blick zur Orgelempore und zum Aufgang: Bemerkenswert sind die Obergadenfenster, wohl aus Glas- faser verstärktem Kunststoff, der bei plötzlicher Einwirkung von Sonnenlicht laut knarrt, 15. Oktober 2009, 17:11

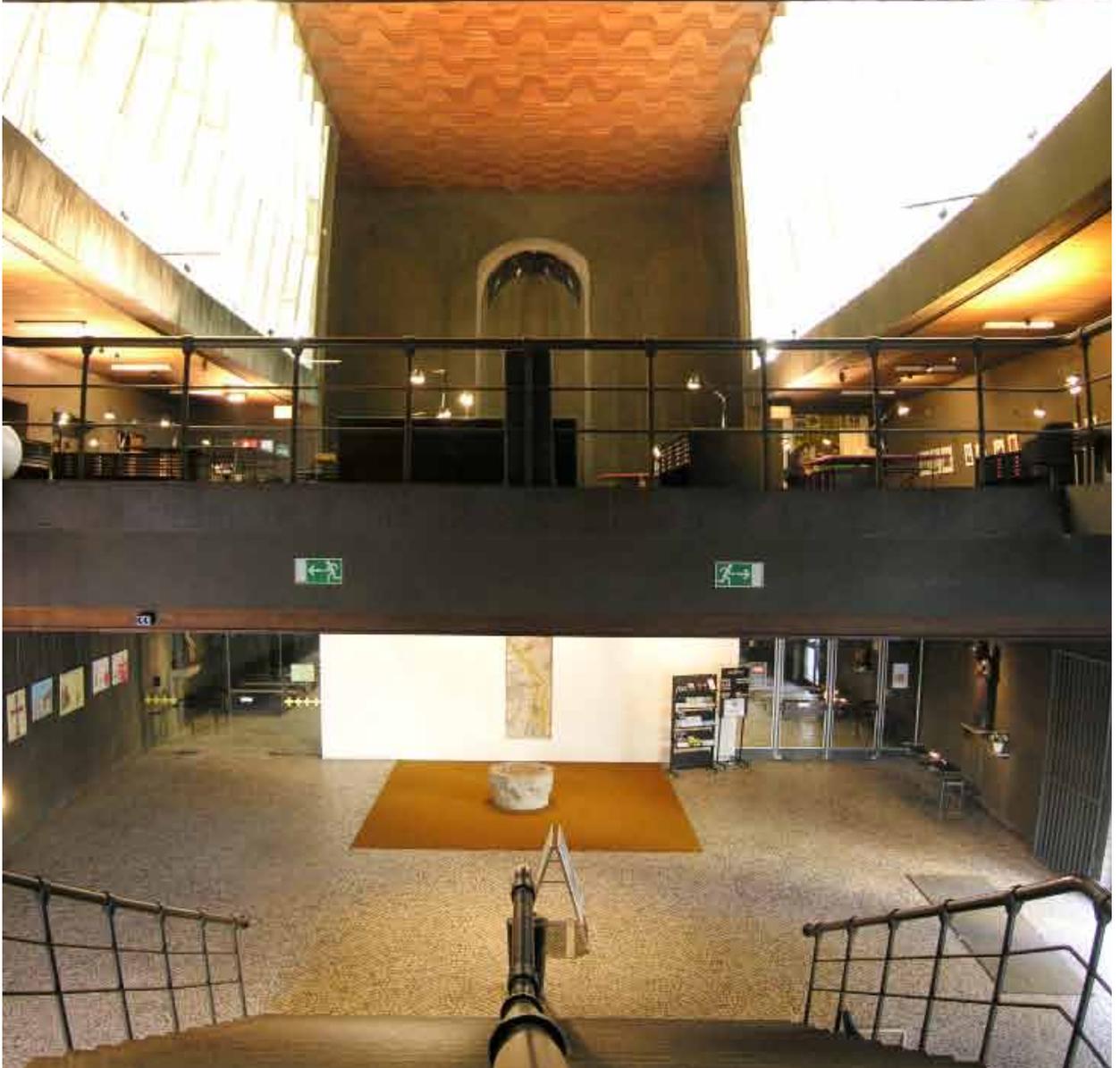
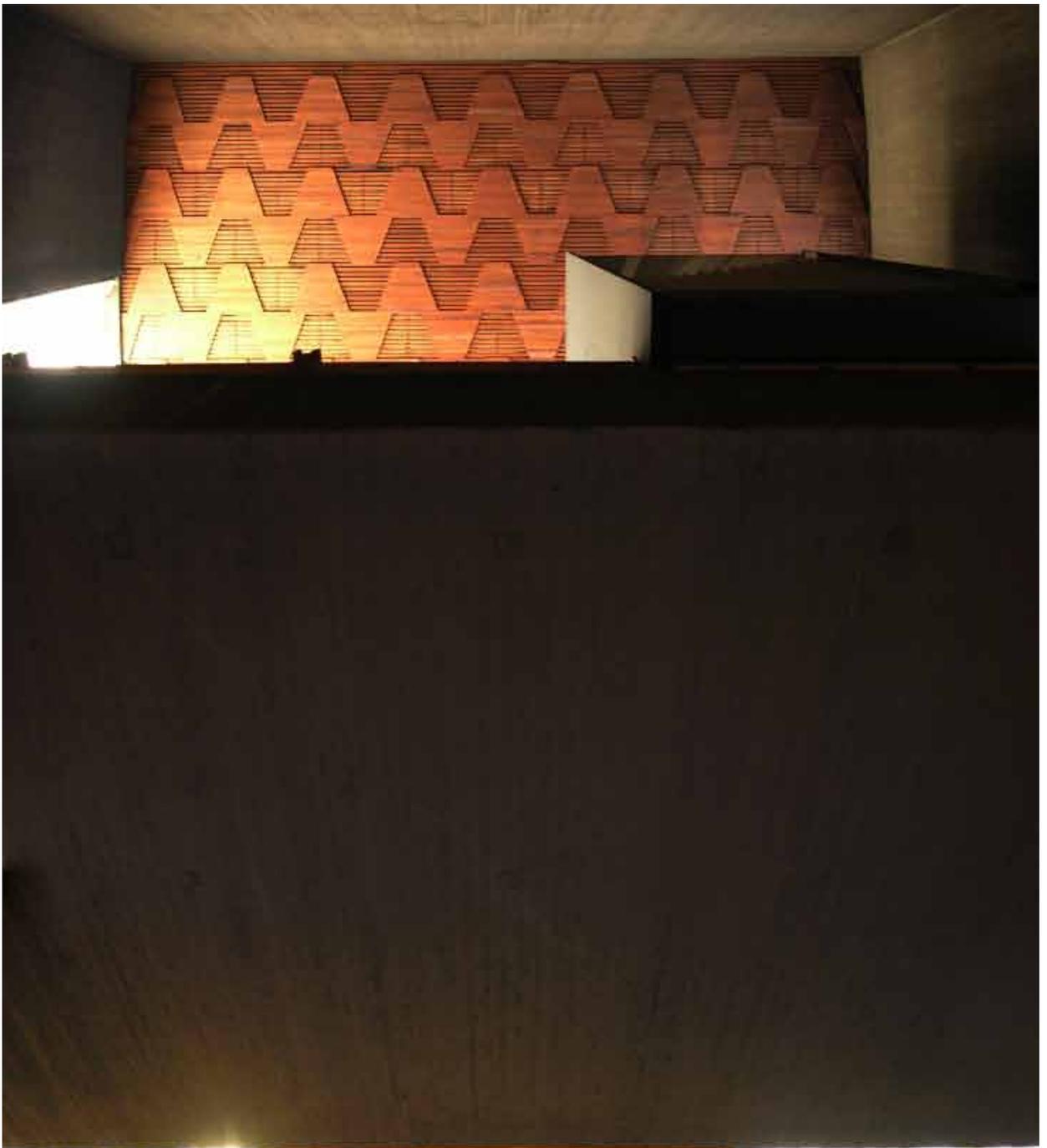
übernächste Doppelseite

Hauptraum vom Ambo nach Südosten, 15. Oktober 2009, 17:21

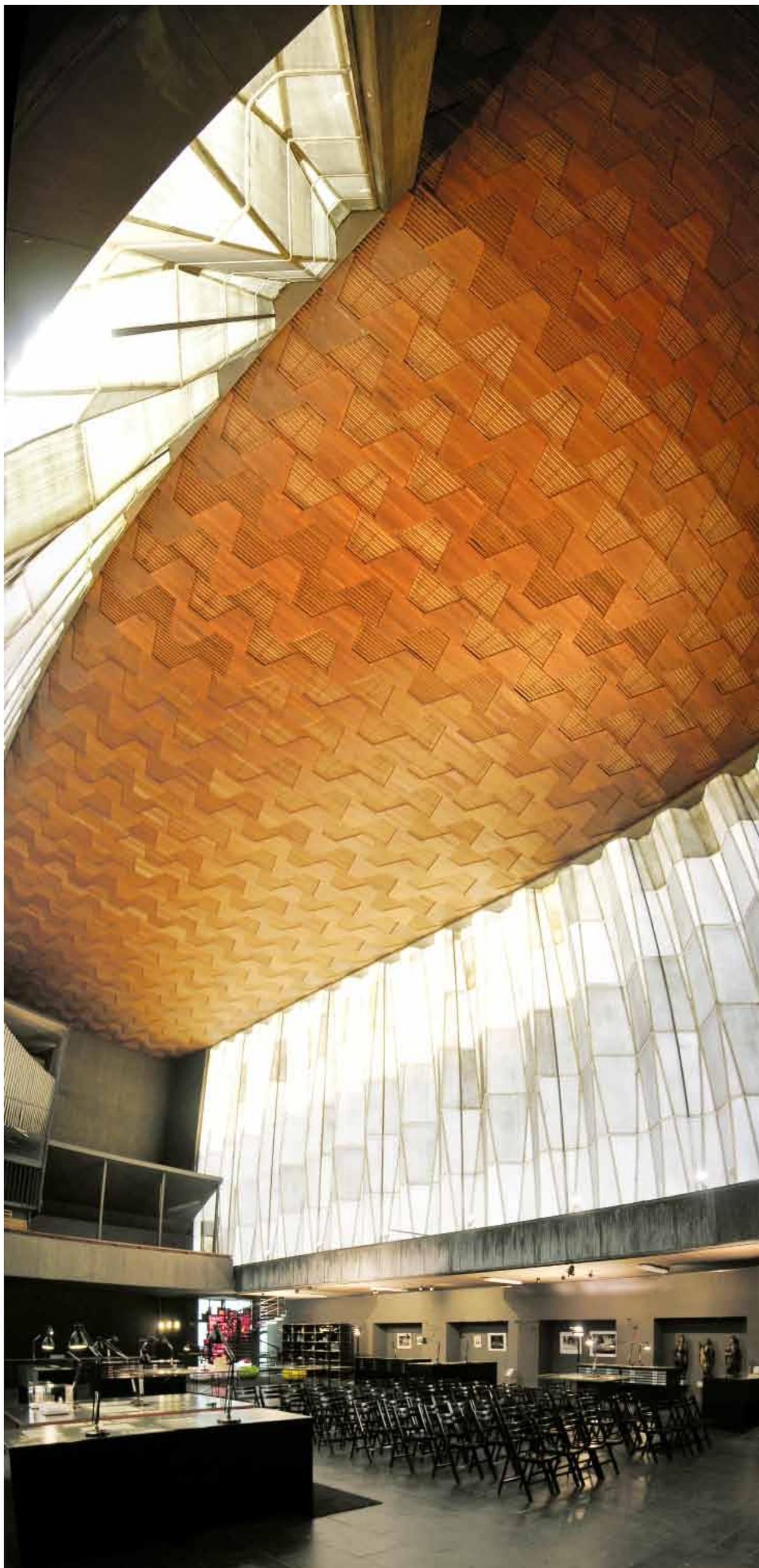
Blick vom Aufgang zum Chor, 15. Oktober 2009, 17:02

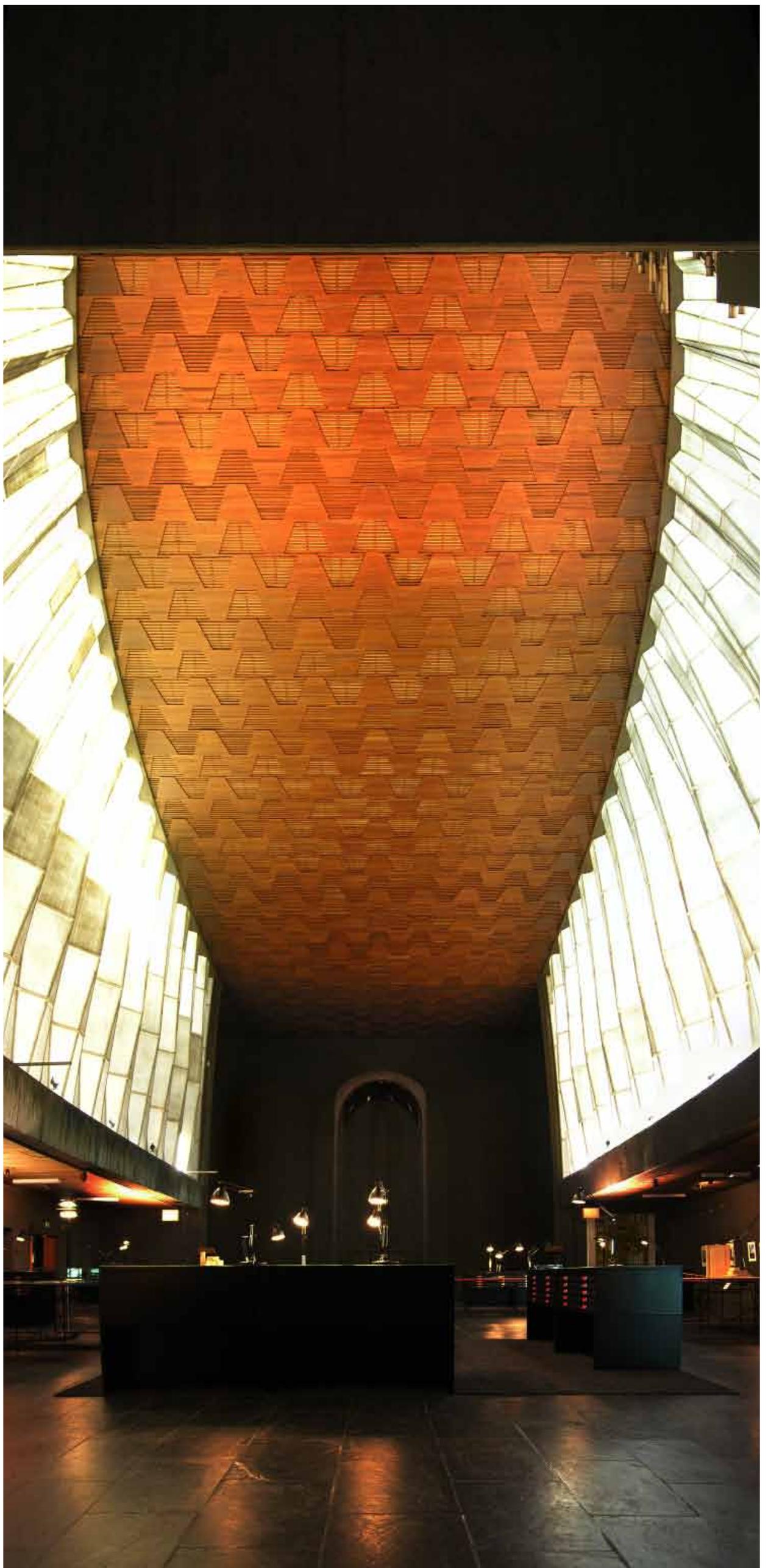












Düsseldorf, Franziskaner-Kirche im Franziskanerkloster

Nordrhein-Westfalen

Das Franziskanerkloster mit seinem außen liegenden offenen Campanile wurde 1949 bis 1955 wegen der Zerstörung des 1853 gegründeten Vorgängerbaus im Zweiten Weltkrieg nach Plänen des Düsseldorfer Architekten Heinz Thoma errichtet. In der Schlichtheit der lichten Hallenkirche lassen sich Reminiszenzen mittelalterlicher Minnebrüderkirchen erkennen.

Der Düsseldorfer Planungsdezernent Dr. Gregor Bonin gab am 17. Januar 2007 zu Protokoll: „Das Franziskanerkloster sticht wegen seiner für einen Kirchenbau ungewöhnlichen Architektur und wegen seiner Lage als wichtiger Eckpunkt auf der Immermannstraße und Oststraße hervor. Mitten im pulsierenden Zentrum Düsseldorfs liegt das Gebäude wie eine Oase der Ruhe.“



links

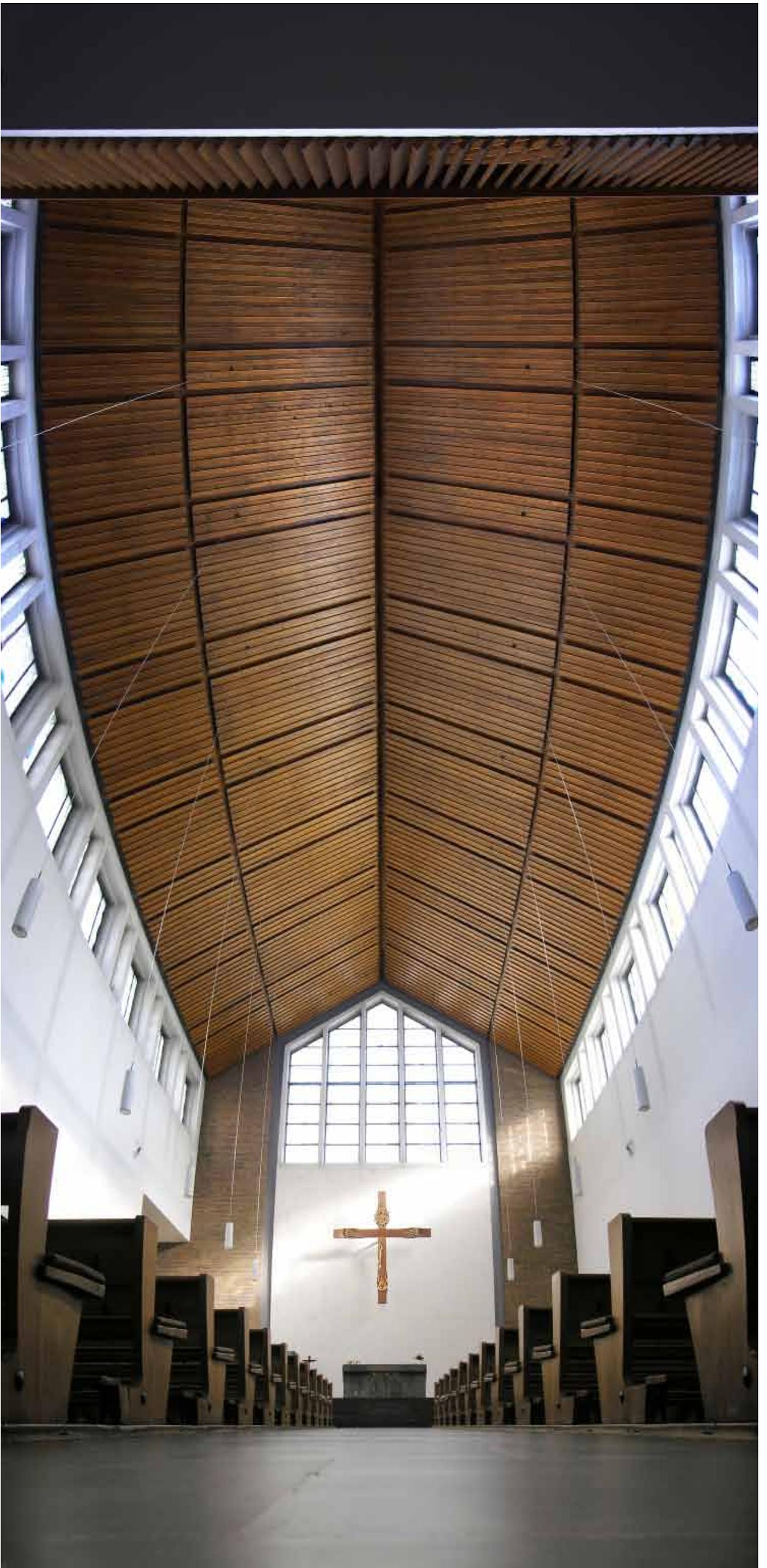
Westfassade mit zehn Symbolsteinen im Betonwabfenster zur Symbolisierung der Dreifaltigkeit (Vater, Sohn, Heiliger Geist), der vier Kardinaltugenden (Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Maß) und der drei christlichen Tugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung), 28. Oktober 2009, 11:46

Breitseite von Südwesten aus gesehen, 28. Oktober 2009, 11:47

rechte Seite

Unter der Orgelepore in östlicher Richtung, 28. Oktober 2009, 11:37

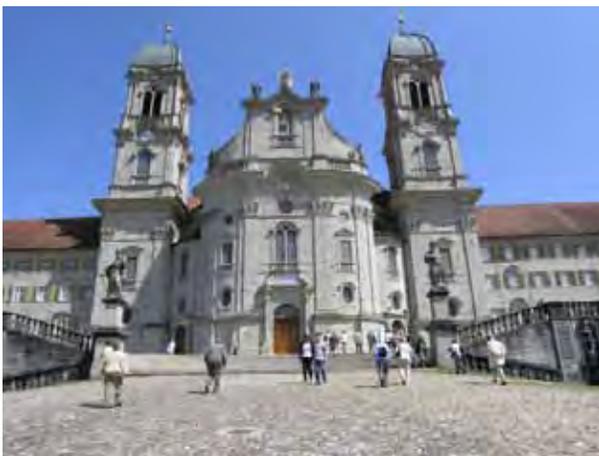




Einsiedeln, Kloster Einsiedeln

Schwyz, Schweiz

Den Ort Einsiedeln im innerschweizerischen Kanton Schwyz beherrscht die voluminöse Abtei des Benediktinerordens. Im Zentrum der Abtei- und Kathedrale Maria Hilf finden Gläubige die Gnadenkapelle mit der Schwarzen Madonna. Die Gründung des Stifts stammt aus dem 10. Jahrhundert. Auf der Basis von Vorgängerbauten entstand die gesamte barocke Anlage neu zwischen 1674 und 1735 nach Plänen von Caspar Moosbrugger. Die in die Flucht der dreistöckigen Konventgebäude gesetzten 60 m hohen Türme verbindet das ausgestülpte Westwerk, zusammen sind sie die einzigen von außen sichtbaren Bauteile der Kirche. Die dreischiffige Anlage ist dem Barock gänzlich verpflichtet – mit seinen weißen Stützen und Pfeilern, den reich bemalten und stuckierten Bögen und Kuppeln, die teilweise von Laternen bekrönt sind.



links

Frauenbrunnen von 1747 am Übergang vom Ort zum Kloster, 16. August 2008, 14:23

Aufgang zum Westwerk, 16. August 2008, 14:21

Kloster Einsiedeln aus den östlichen Anhöhen, 16. August 2008, 14:11

rechte Seite

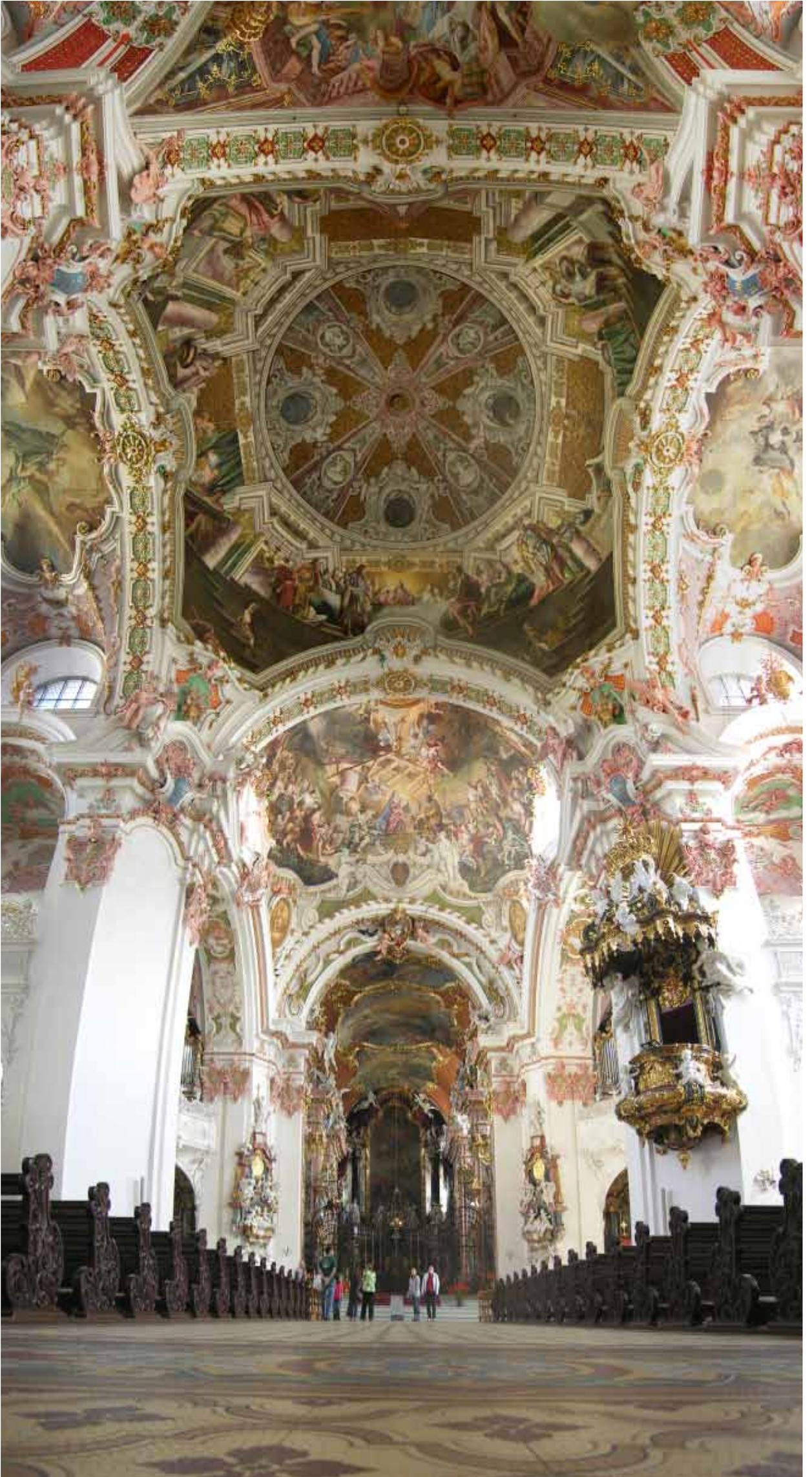
Mittelschiff Richtung Chor mit Chorgitter aus perspektivischer Schmiedekunst, 16. August 2008, 13:46

nächste Doppelseite

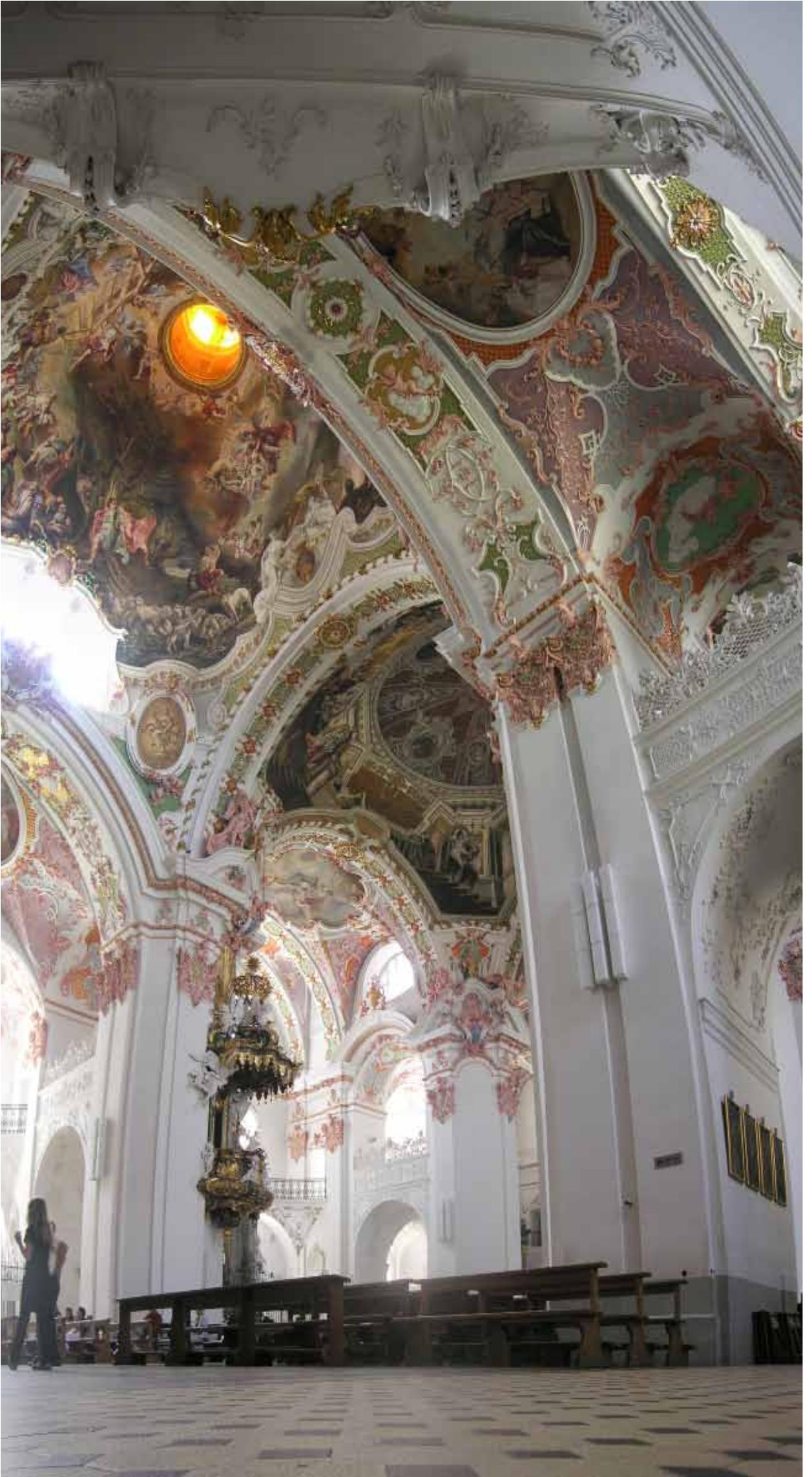
Querschiff mit Choransatz (rechts), 16. August 2008, 13:50

Blick schräg aus dem Querschiff in südwestlicher Richtung, 16. August 2008, 15:54









Essen-Stoppenberg, Stiftskirche

Nordrhein-Westfalen

Auf dem Kapitelberg im heutigen Stadtteil Stoppenberg am Rand des Weltkulturerbes Zollverein 12 thront die kleine am 29. Januar 1073 geweihte romanische Kirche, die später Teil eines Prämonstratenserklosters wurde. Der einstige Name lautete Stiftskirche Maria in der Not. Man besucht eine dreischiffige Pfeilerbasilika. Den Chor im gleichen Profil wie das Mittelschiff schließt eine Apsis auf halbkreisförmigem Grundriss ab. Nur jeder zweite Arkadenpfeiler wird von einem schlichten Pilaster betont, der ab einem kleinen Schmuckkapitel einen halbkreisförmigen Versprung zu einem zweizonigen Aufbau bildet. Im leicht vertieften Feld befinden sich drei Obergadenfenster mit rundem oberem Abschluss, das mittlere Fenster ist über dem Pfeiler angeordnet. Im Nordosten wurde später eine gotische Kapelle in der Verlängerung des Seitenschiffs angebaut. Im Westen dominiert eine unten und oben vergitterte Empore den Raum, gleichsam eine Art Lettner bildend, hinter dem die heute im Kloster lebenden Unbeschuhten Karmelitinnen ihre Gebete verrichten.



links

Stiftskirche aus Südosten mit Blick auf den kleinen Turm, der an der südlichen Längswand angebaut ist, 10. Februar 2010, 17:29



Blick aus nordöstlicher Richtung mit gotischer Seitenkapelle, 10. Februar 2010, 17:27

rechte Seite

Mittelschiff nach Osten, 10. Februar 2010, 17:10

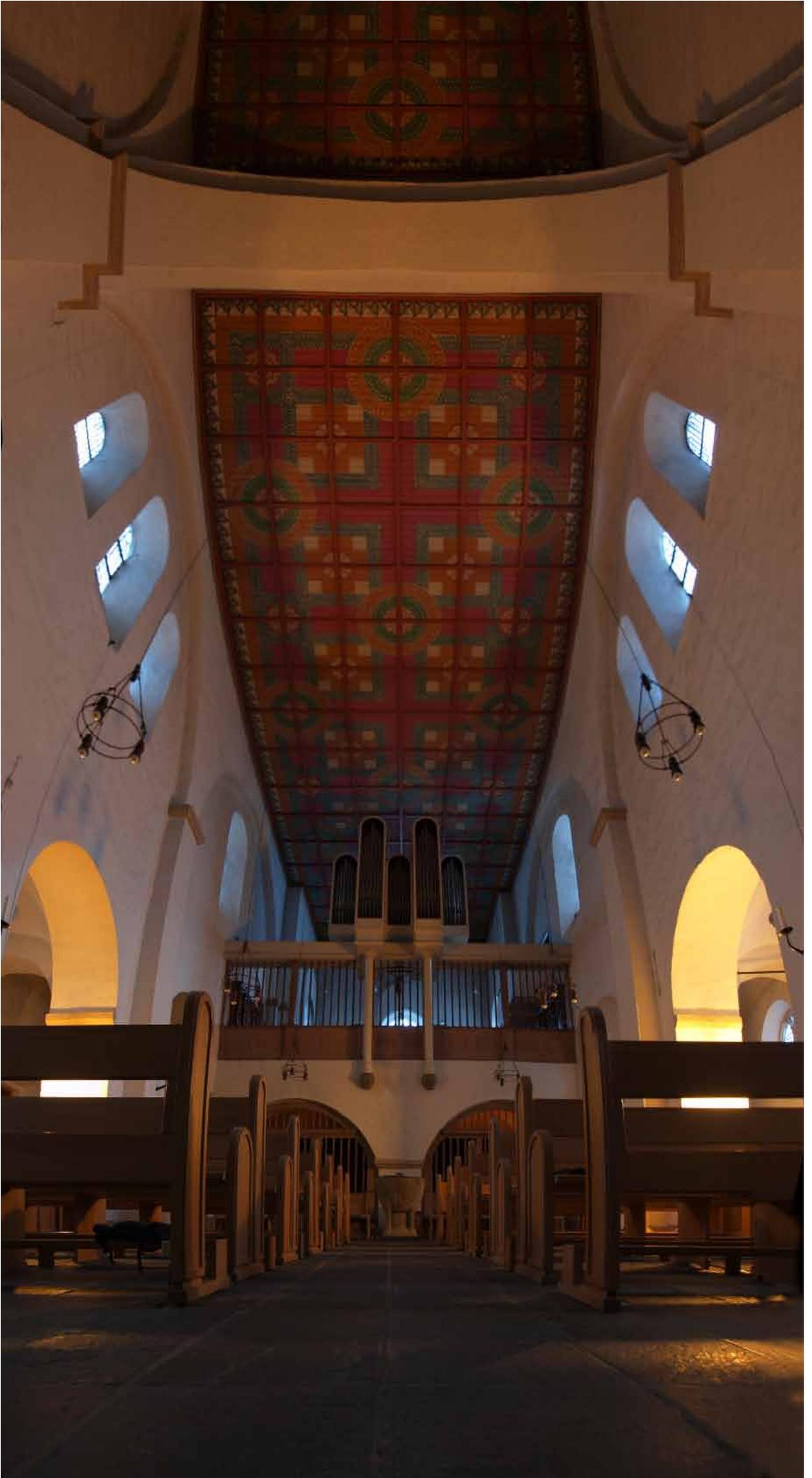
nächste Doppelseite

Gotische Seitenkapelle, 10. Februar 2010, 17:14

Langhaus mit Blick zur Empore, 10. Februar 2010, 17:20







Essen-Stoppenberg, St. Nikolaus

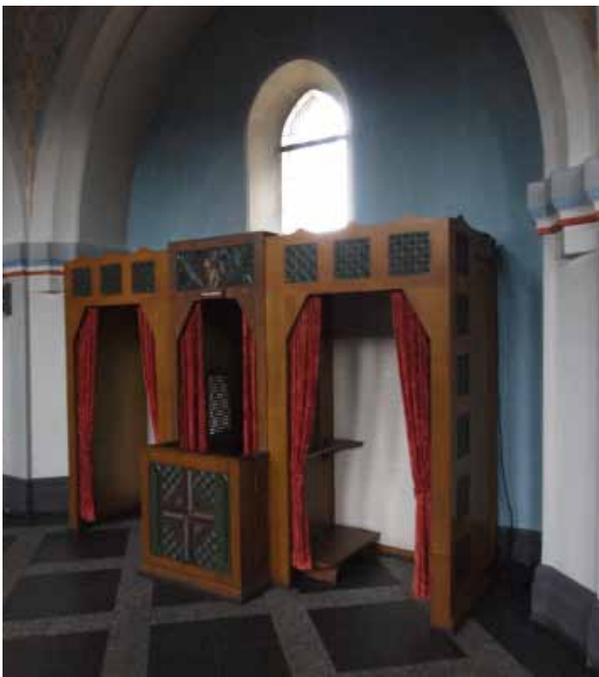
Nordrhein-Westfalen

Der Kölner Regierungsbaumeister Carl Moritz erbaute die Kirche am Fuß des Stoppenberger Kapitelsbergs mit seiner mittelalterlichen Stiftskirche. Das Äußere prägt eine Mischung romanisierender und gotisierender Formen aus vornehmlich rotem Sandstein, akzentuiert durch Basaltsäulenschäfte. Das Innere überwölbt eine Kassettentonne im Renaissance-Stil, deren Stützenanordnung unmittelbar vor den Seitenwänden von allen Plätzen aus eine gute Sicht Richtung Chor gewährleistet. Figürlicher Schmuck und Möblierung zeigen Jugendstilformen. Die Eigenwilligkeit der Architektur unterstreicht auch die Ausrichtung des Chores nach Westen. Bereits kurz nach Fertigstellung 1912 traten erste Bergschäden auf. In den 1930er Jahren musste die massive Unterdecke gegen eine gleichartige aus Sperrholz ausgetauscht werden; in den 1970er Jahren wurde eine Generalsanierung vor allem der Fundamentierung unumgänglich.



links

Ostseite mit den beiden Türmen, 29. Dezember 2009, 12:54



Dem Jugendstil verpflichteter Beichtstuhl an der Südwand, 29. Dezember 2009, 13:22

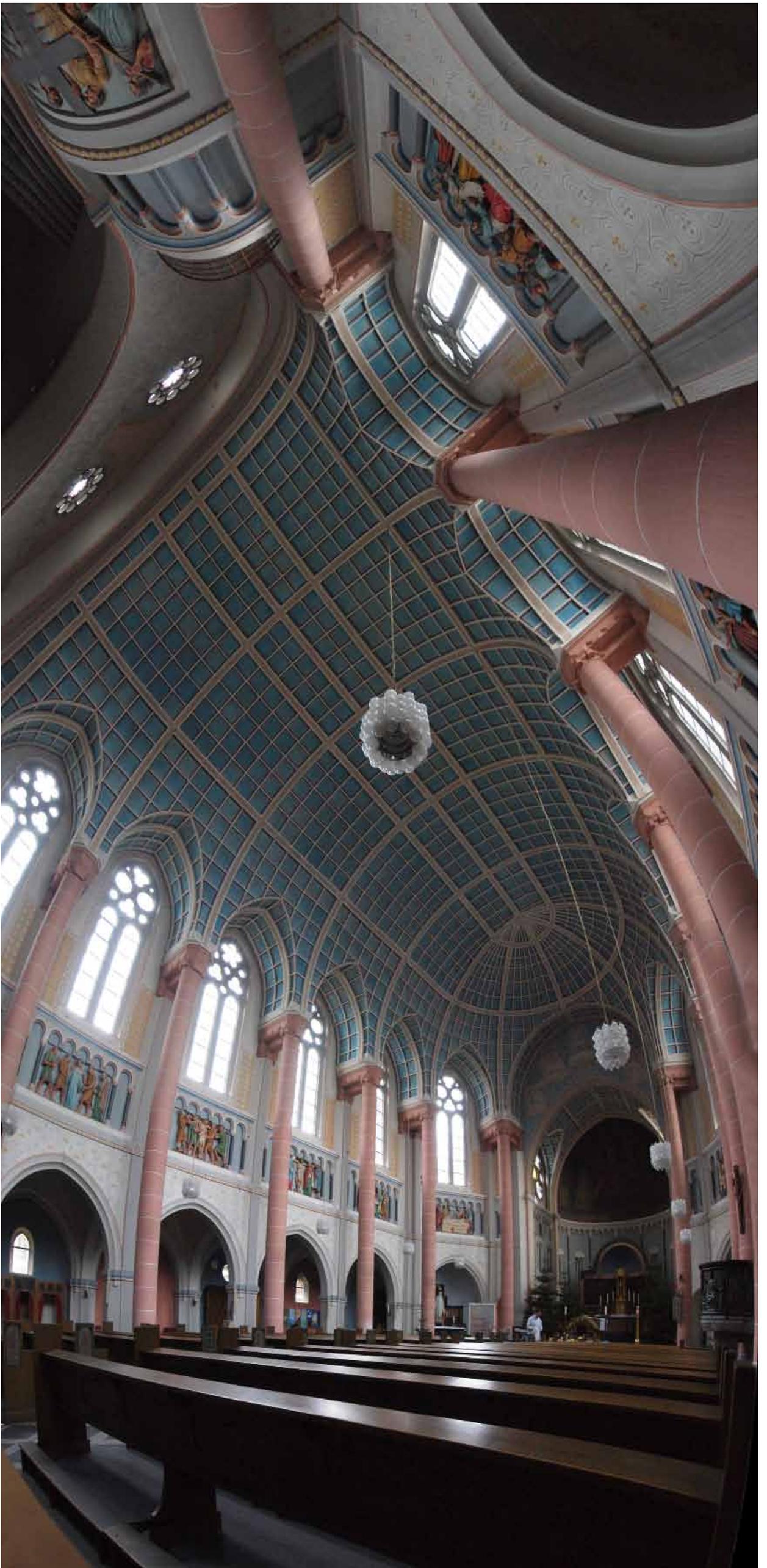
rechte Seite

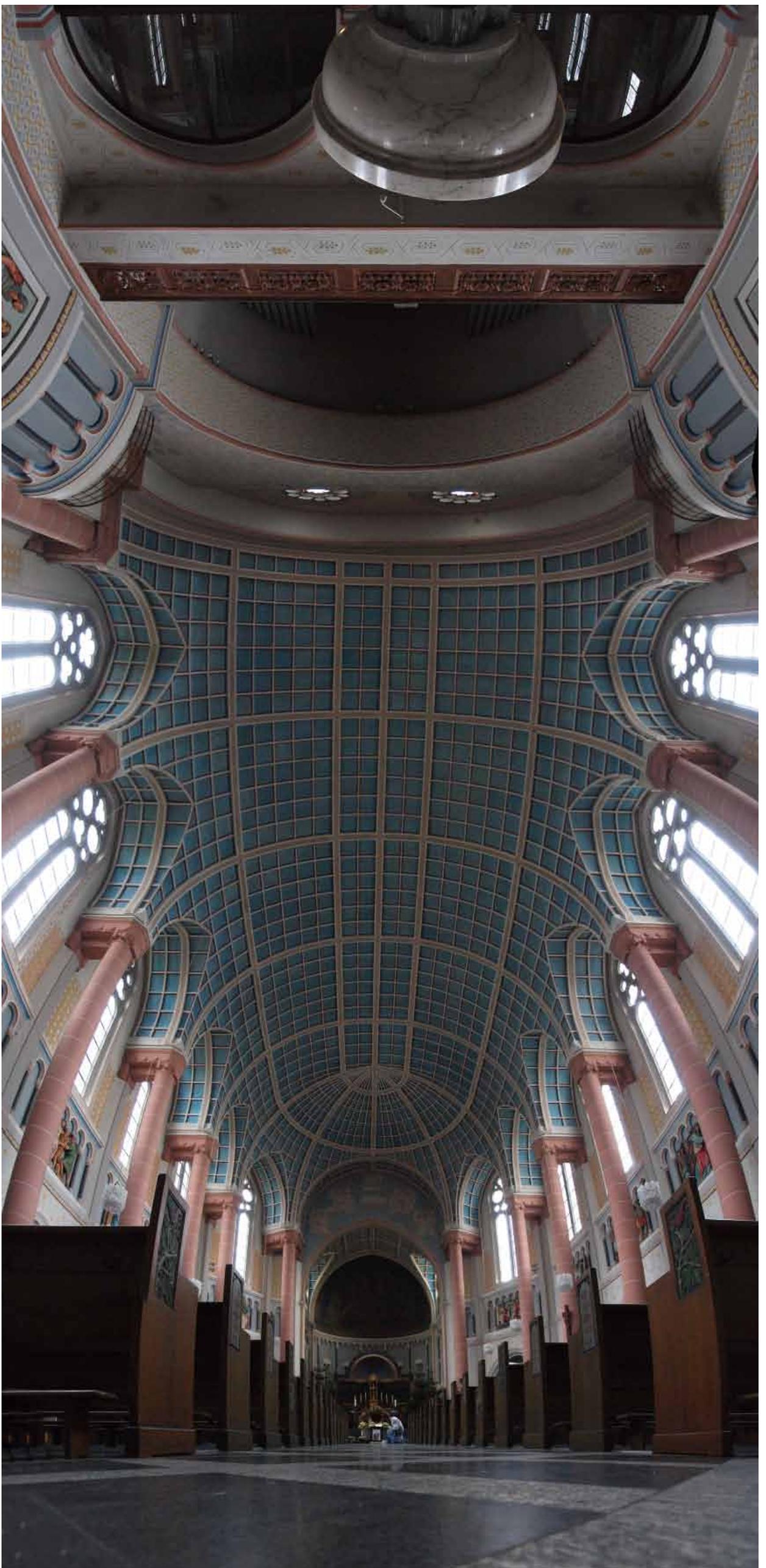
Kirchenschiff aus der Nordostecke. Auffällig sind die eingestellten Säulen vor den Pfeilern und Obergaden, die die Tonne wie einen Baldachin tragen. 29. Dezember 2009 13:10

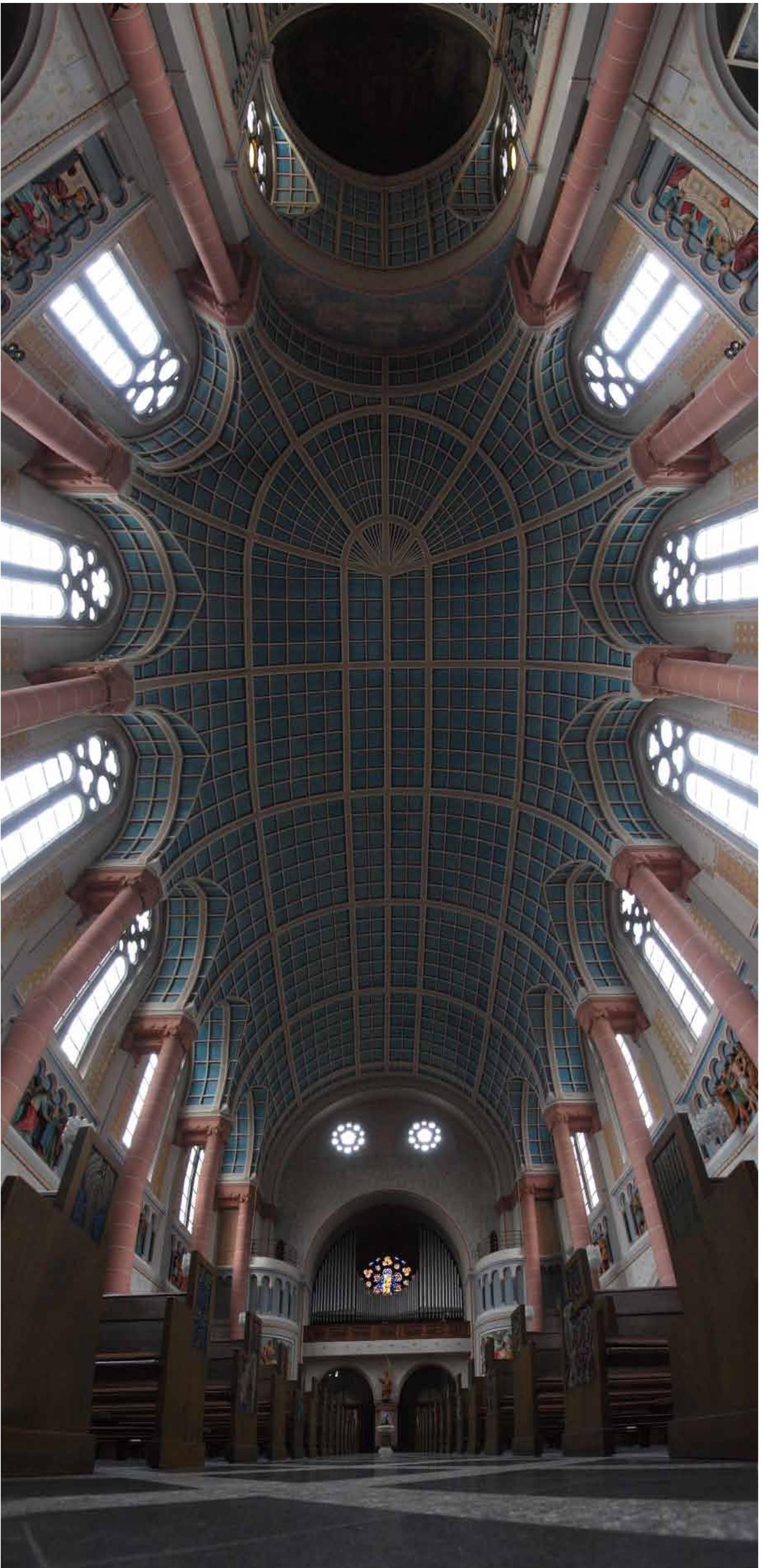
nächste Doppelseite

Blick in westlicher Richtung zum Chor, 29. Dezember 2009, 13:04

Blick in östlicher Richtung zum Eingang und zur Orgelempore, 29. Dezember 2009, 13:15







Essen-Werden, St. Ludgerus, ehemalige Abteikirche
Nordrhein-Westfalen

Die aufkommende Gotik während der Bauzeit der Abteikirche begründet den so genannten romanisch-gotischen Übergangsstil, den der dreischiffige Raum mit Querschiff und Apsis prägt. Der Bau auf der Basis von Vorgängerbauten wurde 1275 geweiht. Ein achteckiger Vierungsturm markiert die Kreuzung zwischen Lang- und Querhaus. Unter dem Chor befindet sich die karolingische Ringkrypta, in der die Gebeine des Gründers, des heiligen Ludgerus, aufbewahrt werden.



links

Sinnspruch auf einem Beichtstuhl, 10. März 2010, 14:52

St. Ludgerus aus nordöstlicher Richtung, 10. März 2010, 14:50

rechte Seite

Blick in westlicher Richtung, 21. Juli 2009, 17:36

nächste Doppelseite

Krypta St. Ludgeri, 21. Juli 2009, 17:40

Blick aus dem südlichen Seitenschiff, 21. Juli 2009, 17:28









Freyburg an der Unstrut, Stadtkirche St. Marien

Sachsen-Anhalt

Die Erbauung von St. Marien reicht in das 12. und 13. Jahrhundert zurück. Romanische Elemente sind gerade in den Seitenschiffen noch gut zu erkennen. Auffällig sind das hoch aufragende Westwerk mit den beiden achteckigen Türmen, der voluminöse viereckige Vierungsturm sowie das zwischen den Türmen vorgeschobene Luftgeschoss. Das dreischiffige gotische Langhaus besitzt als hohes Relief, auf achteckigen unverzierten Säulen ruhend, ein klar gezeichnetes Sterngewölbe; die Strebepfeiler bestehen aus einfachen außenliegenden Vorlagen. Der schwere Vierungsturm bedingt eine entsprechende Unterkonstruktion, die sich an den voluminösen rechteckigen Vierungspfeilern ablesen lässt.



links

Stadtkirche St. Marien aus Nordwest, 8. April 2007, 16:00

Bei dem spätgotischen Marienaltar im Chor ist die barocke Farbfassung noch erhalten, 8. April 2007, 15:50

rechte Seite

Langhaus Richtung Osten, 8. April 2007, 15:46

nächste Doppelseite

Chor mit Taufstein, 8. April 2007, 15:51

Querschiff Richtung Süden, 8. April 2007, 15:54







Havelberg, Dom

Sachsen-Anhalt

Havelberg gehörte zu den frühesten Bistümern östlich der Elbe. Das furchterregende Westwerk weist auf den Wehrcharakter der Anlage hin, deren Weihe 1170 stattfand. Der obere Abschluss wurde als neoromanisches Glockengeschoss mit Dachreiter erst 1907 aufgesetzt. Nach einem Brand wurde der Chor zwischen 1279 und 1330 gotisch neu errichtet, so sind romanische und gotische Bauphasen gut zu erkennen. Um 1440 entstand der Lettner.



links

Chor mit Lettner, 8. Juli 2007, 16:42

Domhügel mit Dom und vorgelagerter ehemaliger Klosteranlage von der Altstadt Havelberg aus gesehen, 8. Juli 2007, 17:48

Havelberger Dom aus nordwestlicher Richtung, 8. Juli 2007, 17:51

rechte Seite

Westwerk, 8. Juli 2007, 17:21

nächste Doppelseite

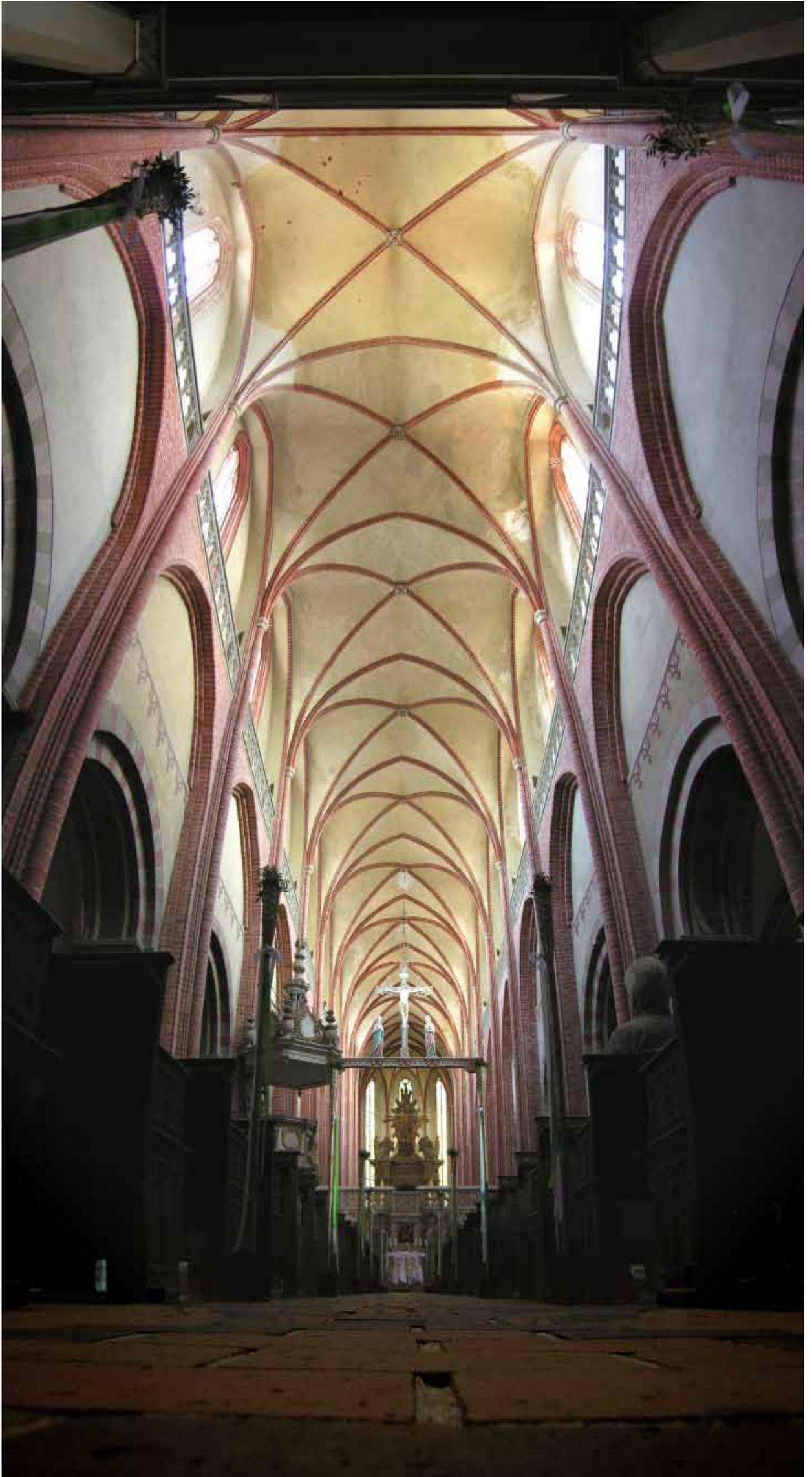
Blick nach Osten mit Lettner und dahinter liegendem Altar, 8. Juli 2007, 16:34

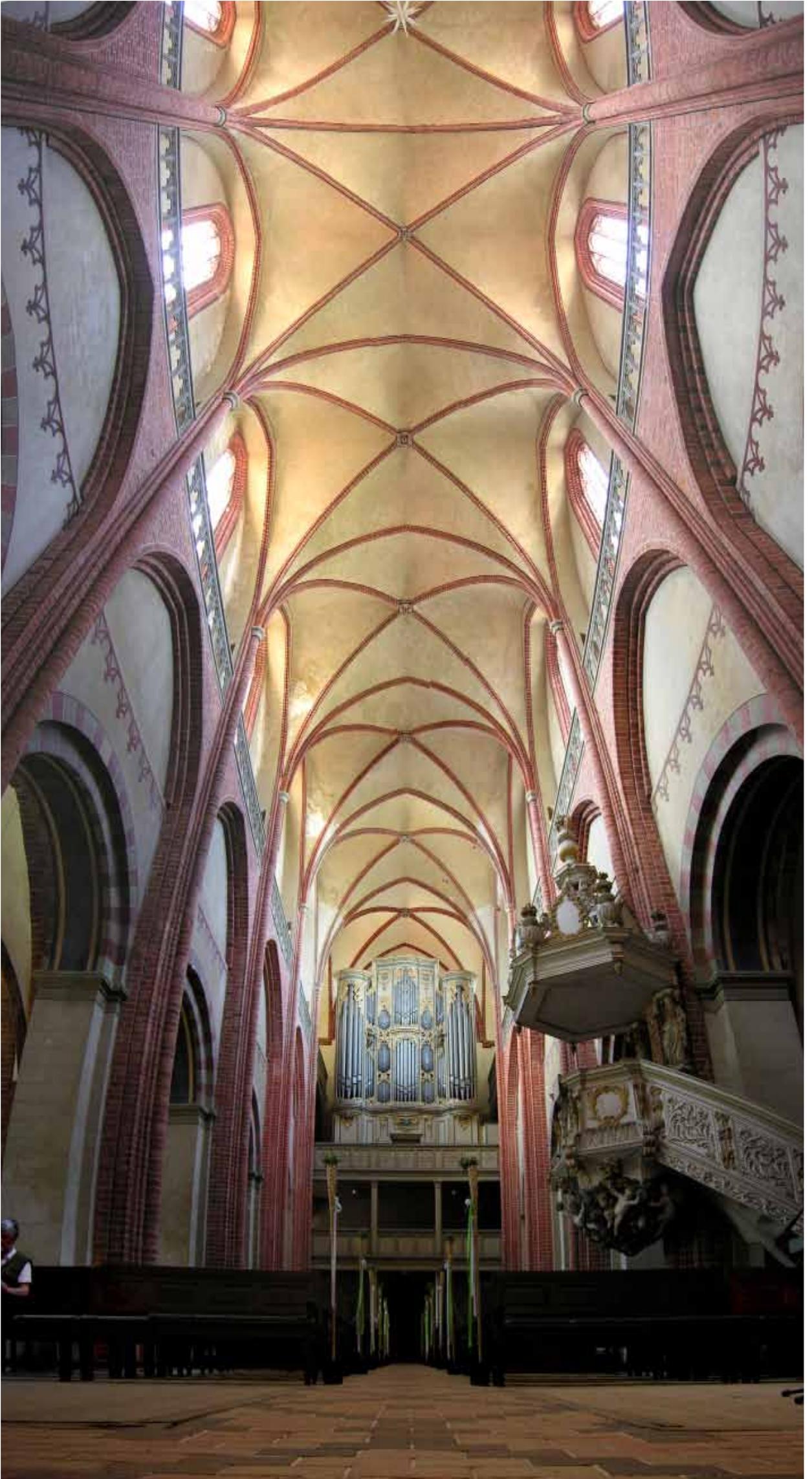
Blick nach Westen mit Kanzel und Scholtze-Orgel von 1777, 8. Juli 2007, 16:38



AN GESUNDEN ALLEN VORHEITEN

EINGANG DOM
→





Havelberg, Stadtpfarrkirche St. Laurentius

Sachsen-Anhalt

Die Kirche steht inmitten der Havelinsel der Kernstadt Havelberg, die nördlich an der anderen hohen Uferseite vom Dom überragt wird. „Die Kirche wird 1340 zum ersten Mal urkundlich erwähnt. Vor den Kirchturm setzte man 1459 aus statischen Gründen eine zweigeschossige Eingangshalle. Im Inneren sind sehenswert: ein spätgotischer Bücher-schrank, Epitaphien von Havelberger Bürgermeistern, die Kanzel (1691) und die Orgel (1754).“ (Tafel an der Außen-mauer der Kirche)



links

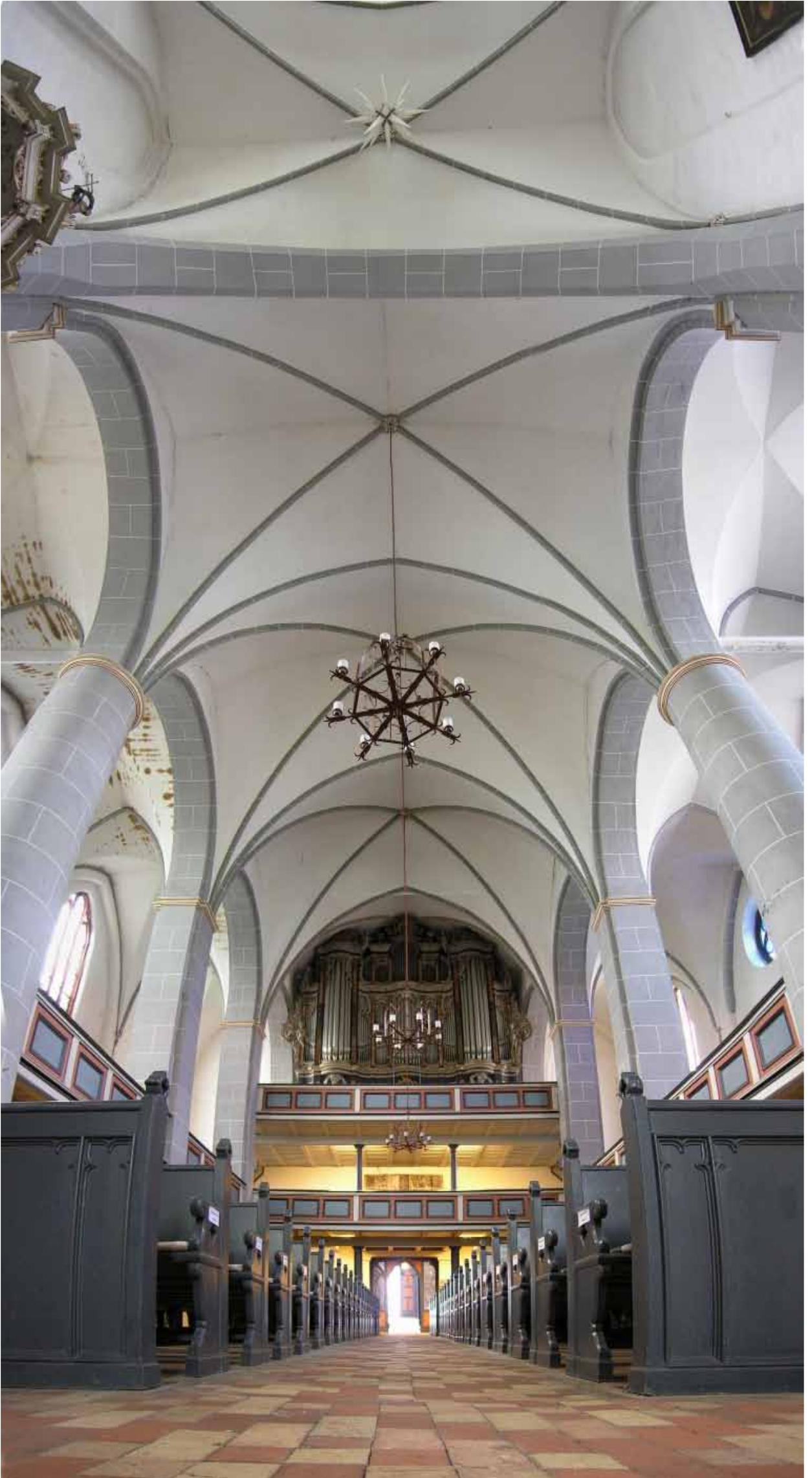
Lang gezogener Eingang in ehemaliger Außenwand mündend mit entsprechenden Türgewänden, 8. Juli 2007, 17:59

Doppelstöckiger Eingangsbau und Turm, 8. Juli 2007, 16:03

St. Laurentius vom nördlich gelegenen Dom aus, 8. Juli 2007, 16:27

rechte Seite

Mittelschiff nach Westen, 8. Juli 2007, 15:58



Jerichow, ehemaliges Prämonstratenser Kloster

Sachsen-Anhalt

Im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts entstand als Neugründung das Kloster Jerichow. Die dreischiffige Basilika ist ein Beispiel der Backsteinromanik, die im Zuge der Kolonialisierung und Christianisierung des ostelbischen Raumes entstand. Prämonstratenser-Chorherren gründeten Jerichow vom etwa 50 km entfernten Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg aus. 1530 hielt die Reformation mit Lutherischem Bekenntnis Einzug, 1552 erfolgte die Säkularisierung des Klosters und kurz nach Übergang der Herrschaft an Brandenburg-Preußen im Jahre 1680 wurde die Kirche an die reformierte Gemeinde übergeben. Nach baulichen Veränderungen sowie nach Schäden durch Hochwasser und Krieg führte Ferdinand von Quast im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. Mitte des 19. Jahrhunderts die Restaurierung aus in dem Bemühen, eine stilistisch reine Romanik zu erreichen.



links



Kapitell im Sommerrefektorium, 27. Juli 2008, 14:16

Fein gestaltetes Kapitell einer Säule vom hohen Chor aus mit sinnfälligem Übergang vom Kreisquerschnitt zur geraden Ausrichtung, 27. Juli 2008, 14:04

Kirche Jerichow vom Getreidegarten im Osten der Anlage aus gesehen, 27. Juli 2008, 15:16

rechte Seite

Blick vom hohen Chor nach Westen, 27. Juli 2008, 13:56

nächste Doppelseite

Vom Eingang nach Osten zum hohen Chor, 27. Juli 2008, 13:48

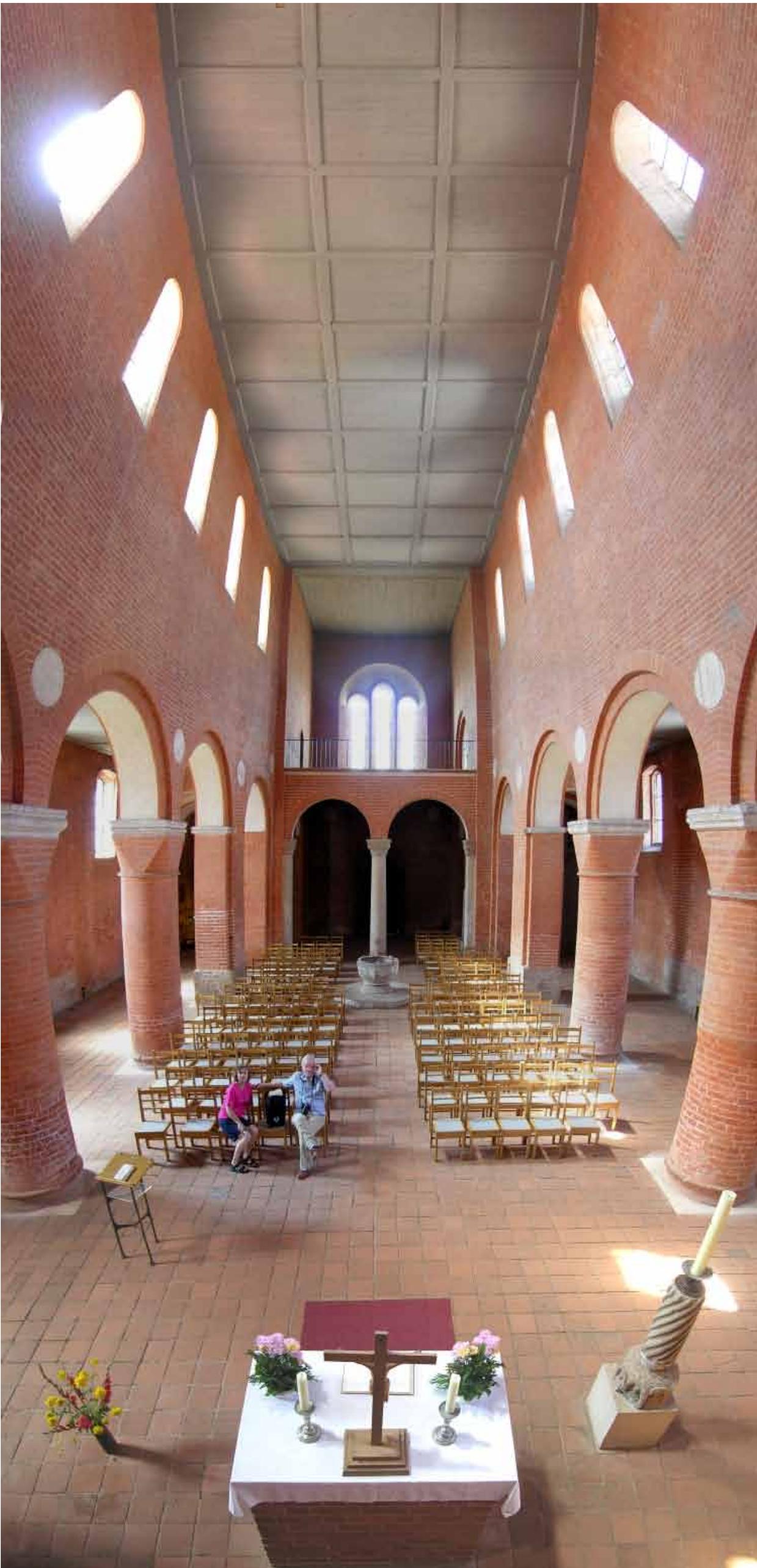
Im südlichen Querschiff nach Osten, 27. Juli 2007, 14:12

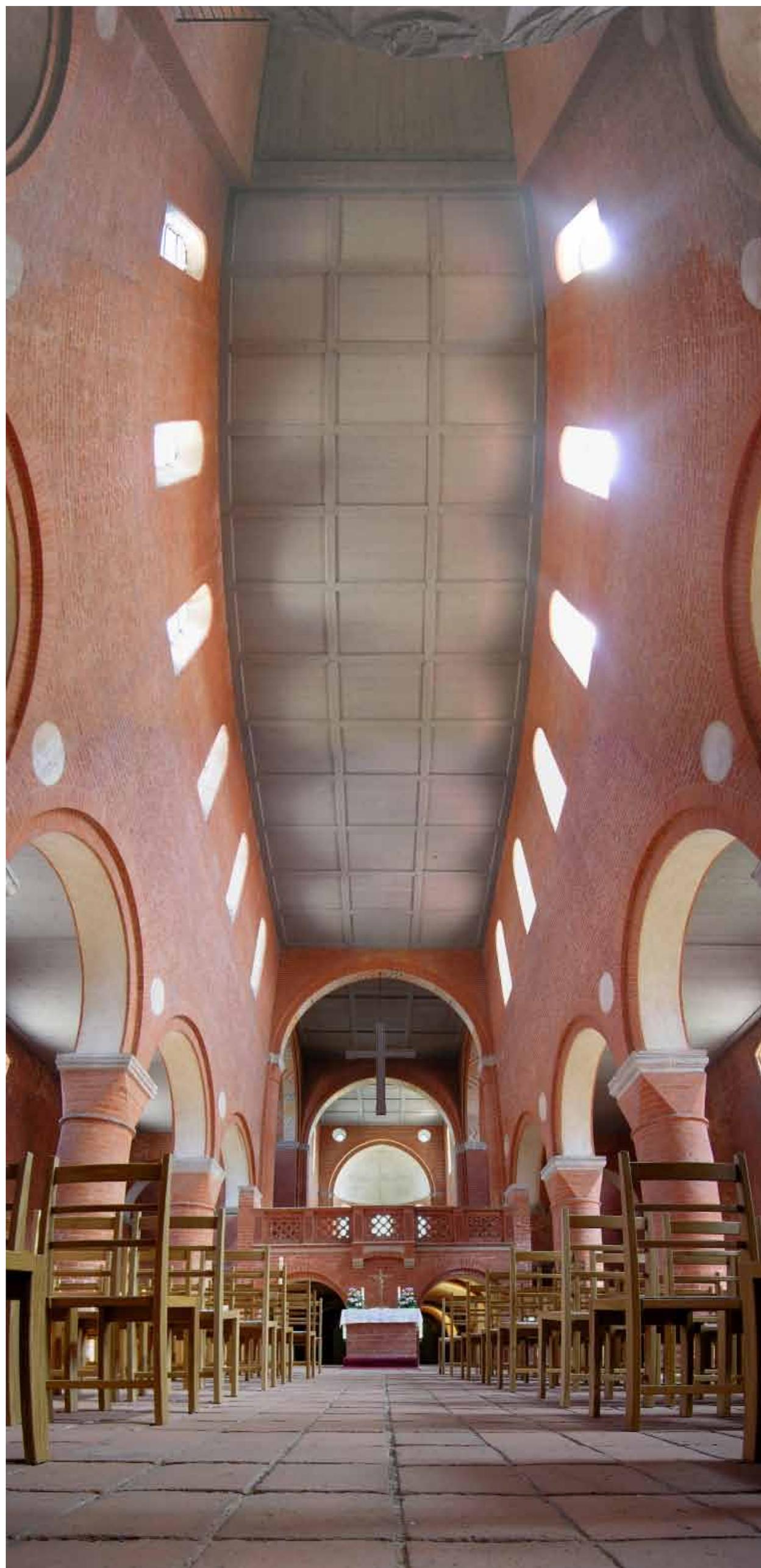
übernächste Doppelseite

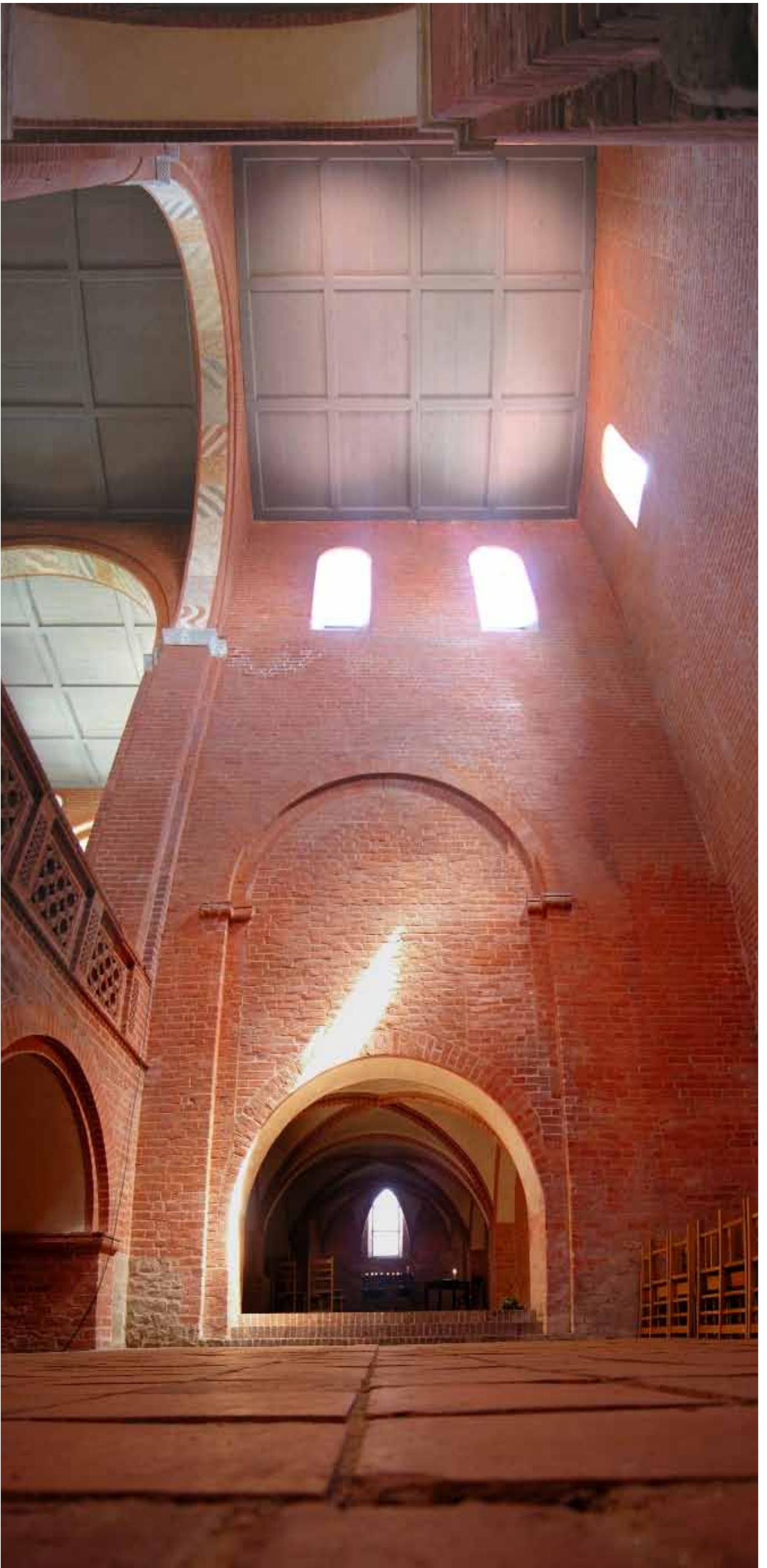
Unter der Empore nach Osten, 27. Juli 2008, 14:05

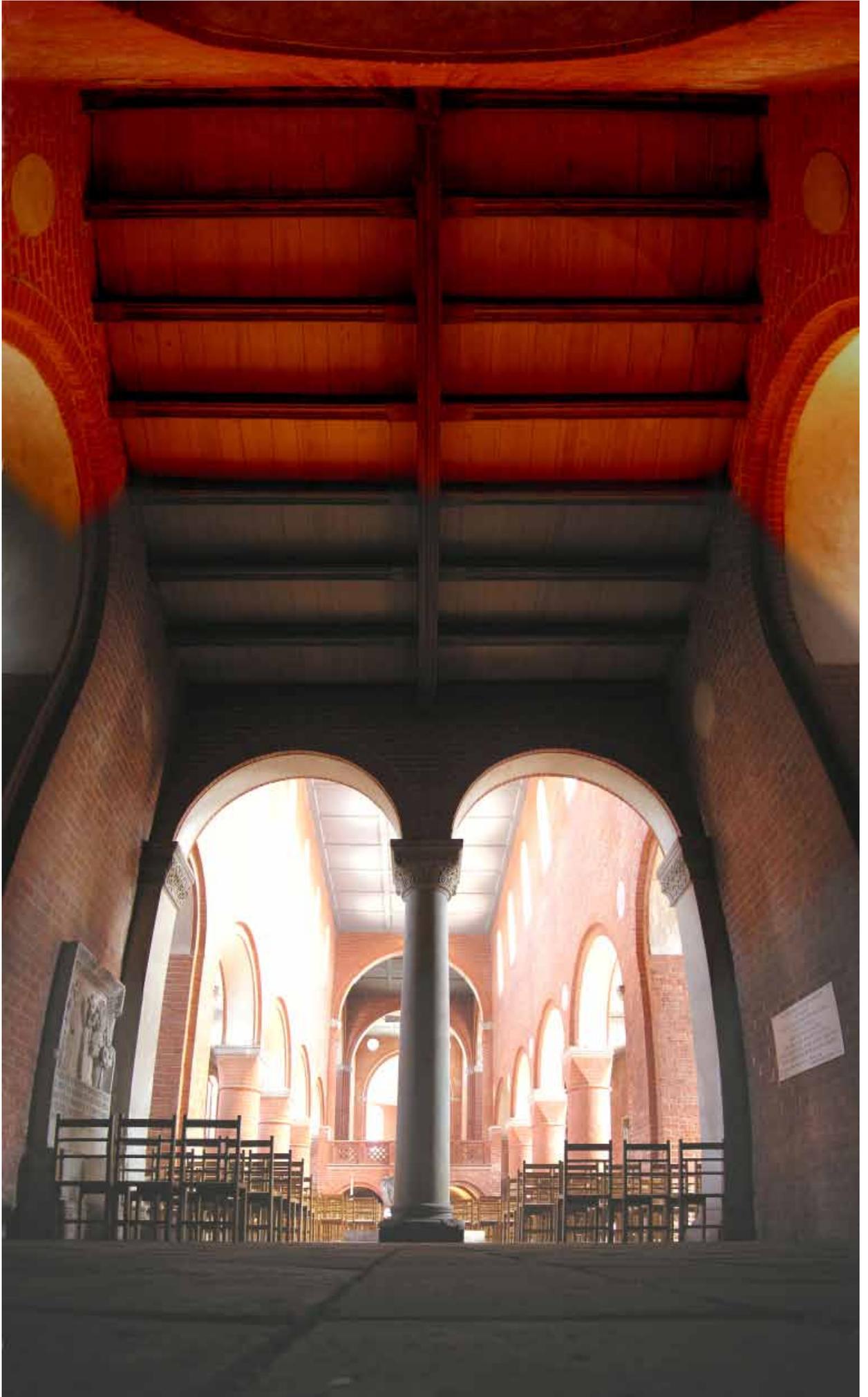
Hoher Chor nach Osten, 27. Juli 2008, 14:00

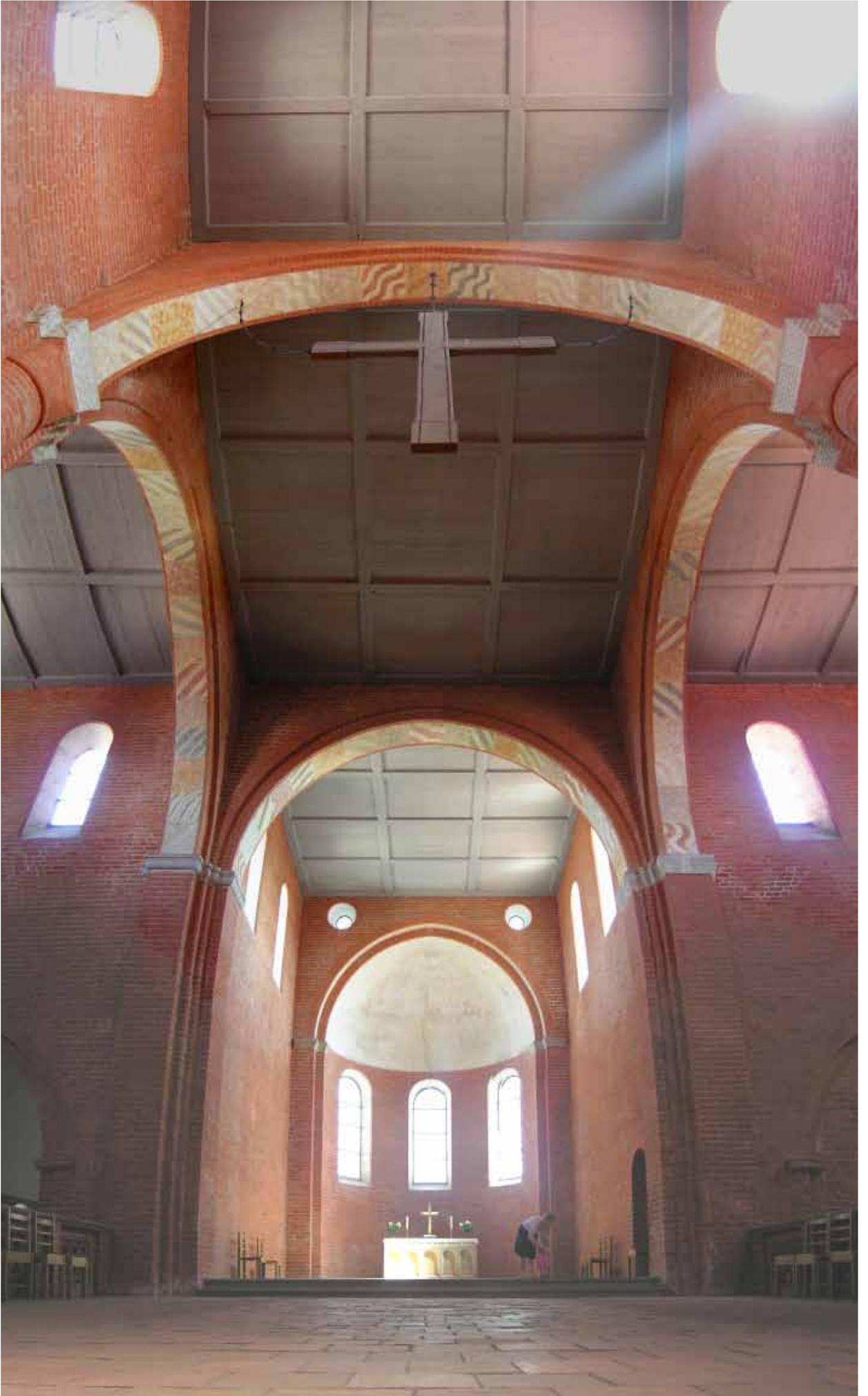








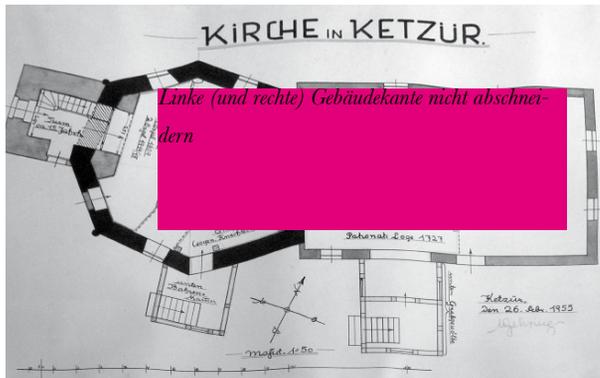




Ketzür/Beetzseeheide, Dorfkirche

Brandenburg

Bereits im 14. Jahrhundert entstand aus Backstein die siebeneckige kleine Dorfkirche, an die 1599 – 60 Jahre nach der Einführung der Reformation – ein rechteckiger Chor im Stil der Renaissance angefügt wurde; spätere Ergänzungen sind zwei Patronatslogen und der westlich vorgesetzte Turm.



links

In der Kirche ausgehängter Grundriss von 1955, 25. Juli 2009, 17:36

Vorgesetzter Turm als Eingang, Siebeneck-Raum und die beiden Patronatslogen aus Südwesten, 25. Juli 2009, 17:55

Rechteckchor mit Renaissance-Giebel vom östlich anschließenden Friedhof aus, 25. Juli 2009, 17:57

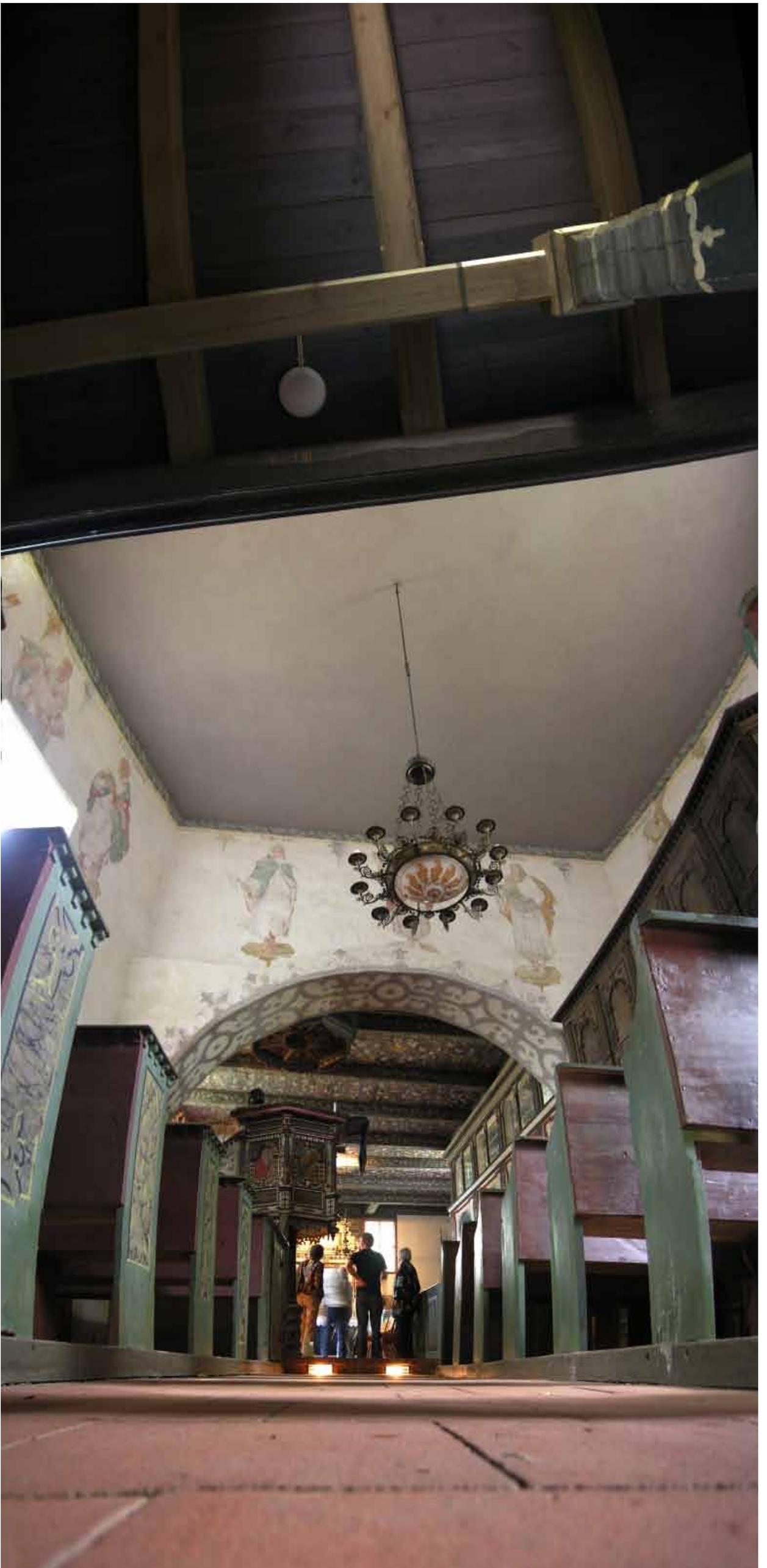
rechte Seite

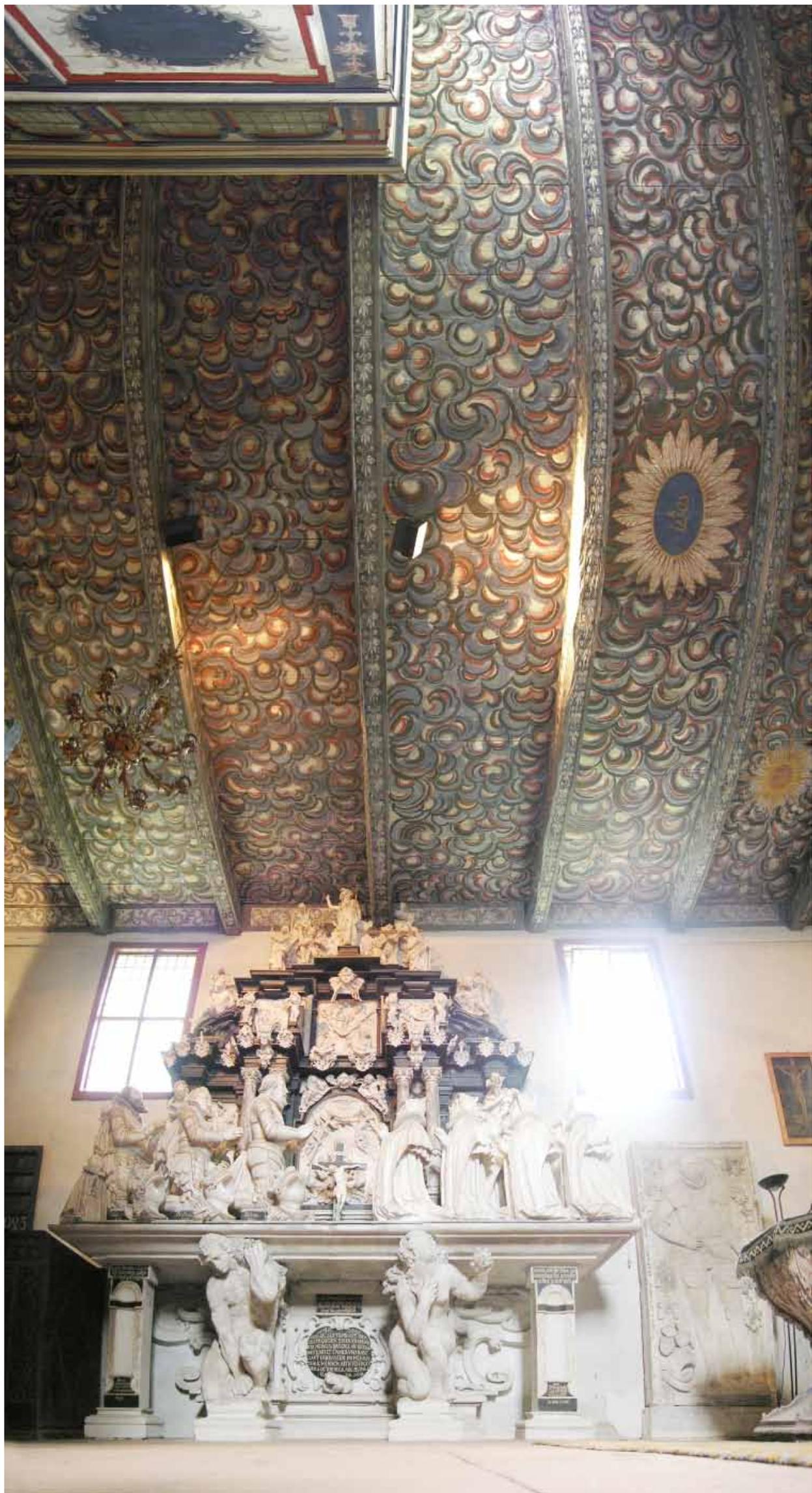
Siebeneck-Raum mit Fresken der zwölf Apostel aus dem 16. Jahrhundert; aufgenommen unter der Orgel-Empore mit Blick in den Rechteck-Chor mit Kanzel im Übergangsbereich, 25. Juli 2009, 17:38

nächste Doppelseite

Epitaph von Heino von Brösigke aus den Jahren 1612-1614 vom Magdeburger Bildhauer Christoph Dehne (1580-1628) im so genannten Knorpel- und Ohrmuschelstil an der Nordwand des Rechteckchors. Auf einer von Adam und Eva getragenen Sandsteinmensa erhebt sich die Figurengruppe aus Pirnaer Alabaster bis ins Gebälk, 25. Juli 2009, 17:28

Rechteckchor westwärts mit Kanzel im Übergangsbereich zum Siebeneck-Raum und Anschnitt der Patronatsloge links, 25. Juli 2009, 17:32





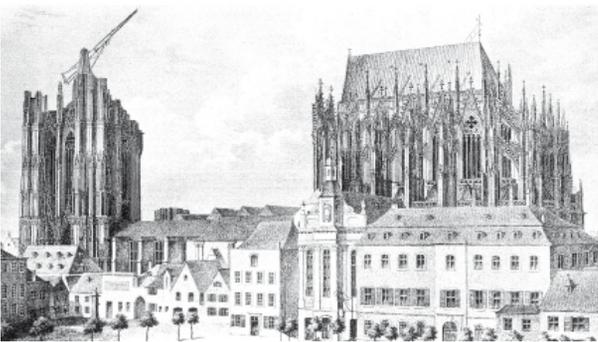


Köln, Dom (Hohe Domkirche St. Peter und Maria)

Nordrhein-Westfalen

Für den zu klein gewordenen romanischen Vorgängerbau wurde 1248 mit dem Bau aus Trachyt vom Siebengebirge begonnen, um eine gewaltige fünfschiffige Kathedrale zu erschaffen, in der vielbesuchte Reliquien der heiligen drei Könige aufbewahrt wurden. Die Weihe des Chores fand 1322 statt. Ab 1332 begann die Fundamentierung des Langhauses. Die Arbeiten gingen zäh voran, Ende des 15. Jahrhunderts wurden sie eingestellt. Nur Chor und der Südturm überragten die Altstadt für Jahrhunderte. Zwar wurde der Grundstein des Nordturms noch um 1500 gelegt, die Arbeiten kamen aber nicht mehr richtig in Gang.

Einerseits dem historisierenden Zeitgeist folgend, andererseits aus dem politischen Kalkül, die neu akquirierten Rheinlande dem Haus Hohenzollern näher bringen zu wollen, veranlasste der preußische König Friedrich Wilhelm IV. die Vollendung des Doms, getreu inzwischen gefundener großmaßstäblicher Ursprungszeichnungen. Der „Grundstein“ – oben auf dem Turmstumpf des Südturms eingemauert – weist folgende Beschriftung aus: „Hier, wo der Grundstein liegt, dort mit jenen Türmen zugleich, sollen sich die schönsten Tore der ganzen Welt erheben.“ 1880 wurde eine der größten gotischen Kirchen der Welt nach jahrhundertelanger Bauzeit fertig, um – bedingt durch Kriegszerstörungen und voranschreitende Verwitterung – bis in unsere Gegenwart beständig restauriert zu werden.



links

Köln um 1824. Nach Max Hasak: Der Dom zu Köln, 1911. Der mittelalterliche Kran auf dem Südturmstumpf prägte das Stadtbild über Jahrhunderte.

(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Hasak_-_Der_Dom_zu_Köln_-_Bild_22_1824.jpg, 1. Februar 2010)

Dom und Domplatte aus Südwesten, 16. März 2010, 19:45

rechte Seite

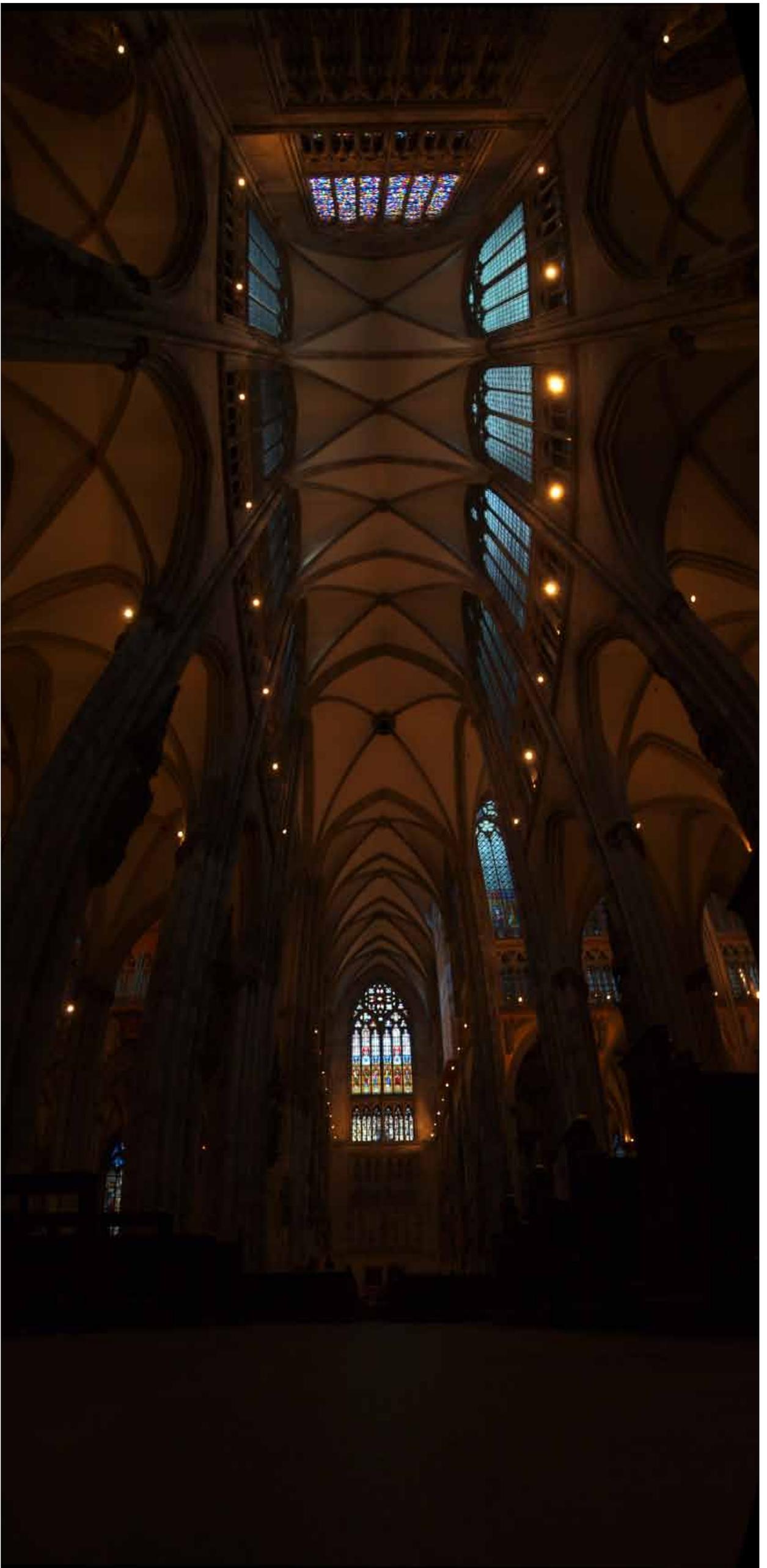
Querschiff nach Norden. Die Glasfenster Gerhard Richters sind am oberen Rand zu sehen, 30. Januar 2010, 17:20

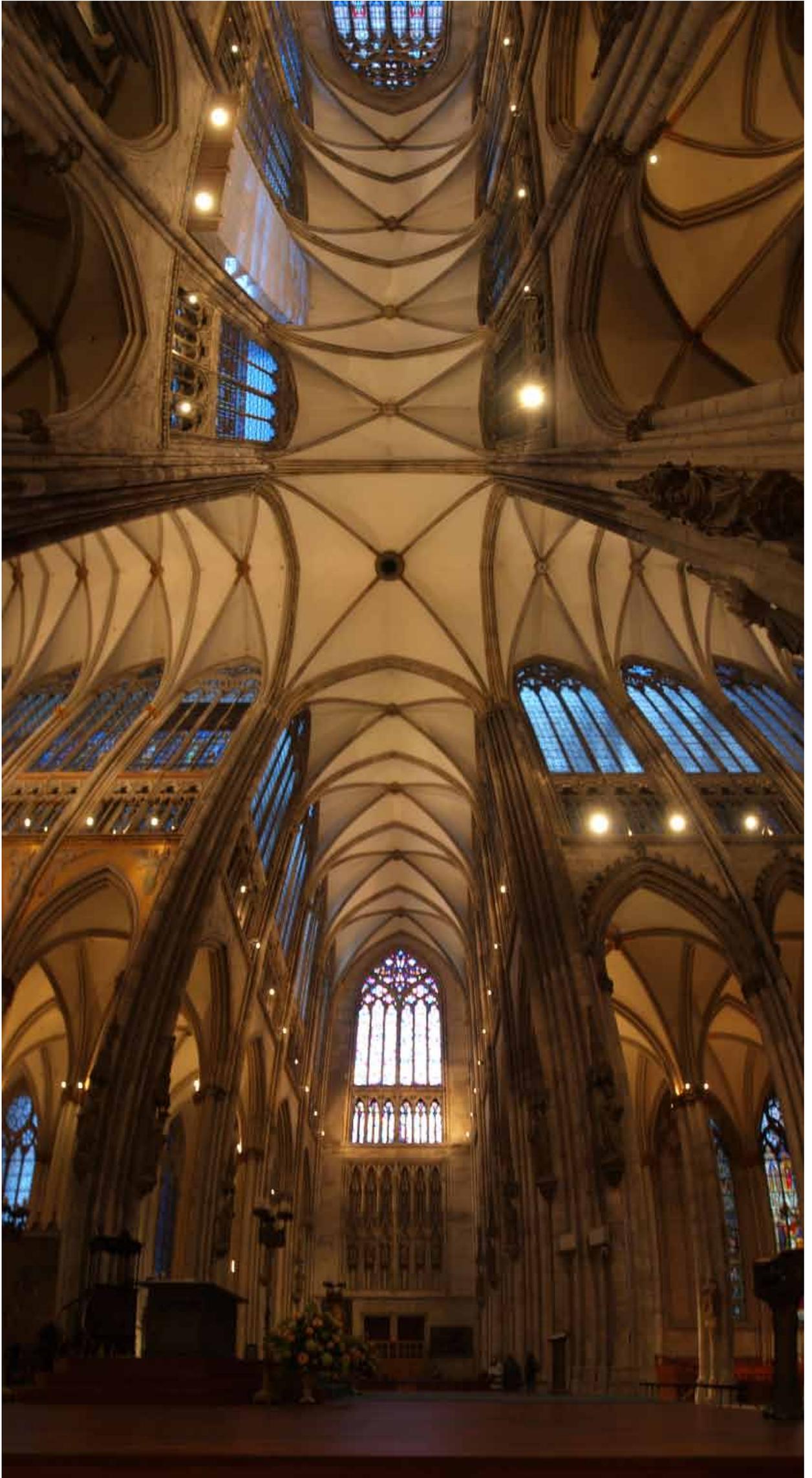
nächste Doppelseite

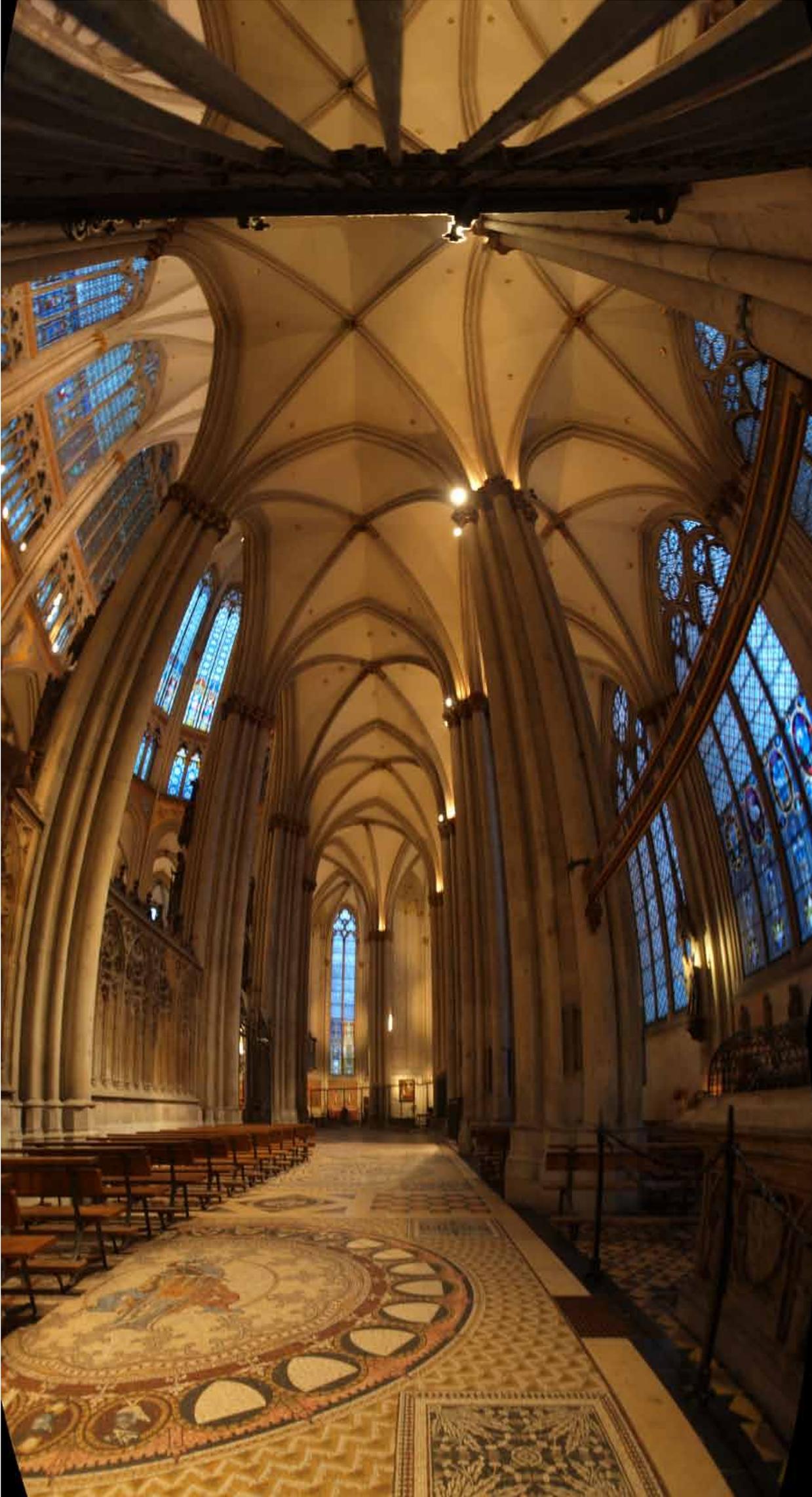
Querschiff nach Süden vom Rand des Altarpodestes unter der Vierung, 30. Januar 2010, 17:29

Südlicher Chorumgang nach Osten, 30. Januar 2010, 17:34









Lindow, Stadtkirche

Brandenburg

1746, nachdem die Vorgängerkirche gänzlich niedergebrannt war, plante Georg Christian Berger eine barocke Kirchenanlage. Nach Grundsteinlegung im Jahr 1751 wurde sie 1755 eingeweiht. Die Decke war immer gerade; zusammen mit den tropfenförmigen Leuchten dürfte ihre Ausformung aus der DDR-Zeit stammen. Das Gotteshaus ist ost-westlich ausgerichtet, der Turm steht aber ungewöhnlicherweise an der östlichen Schmalseite. Eine Besonderheit stellt die Kanzel an der Südseite dar: Gepredigt wird nicht längs des Raumes, sondern mittendrin, vielleicht eine besonders auffällige Ausprägung des Calvinismus in Brandenburg. Die beiden Querschiffansätze bilden eine Vertiefung mit kleiner Empore im Süden und Eingangszone im Norden.



links

Lindower Stadtkirche aus Südost, 12. Mai 2008, 15:13



Abendstimmung aus Westen, 12. Mai 2008, 18:25

rechte Seite

Von der zweiten Empore mit Blick Richtung Osten sind die Kanzel rechts und der Eingang links zu erkennen. Vor allem die Brüstungen zeigen barocken Schwung, 12. Mai 2008, 15:09

nächste Doppelseite

Die Orgel im Osten und die Kanzel an der Längsseite im Süden manifestieren im Inneren gleichsam einen Fortschritt im Kirchenbau, gänzlich in Annäherung an die Liturgie, 12. Mai 2008, 15:00

Vom Eingang aus ist auf halber Höhe die Kanzel zu sehen, 12. Mai 2008, 15:06







Mantua, S. Andrea

Mantua, Italien

Nur der frei stehende gotische Glockenturm erinnert an den Vorgängerbau eines Benediktinerklosters. Leon Battista Alberti (1404–1472) schuf hier den Prototyp der Renaissance-Architektur, dessen Fertigstellung mit einigen Modifikationen erst lange nach seinem Tod erfolgte. Die Bezüge auf römische Architektur mit Triumphbögen und kassettiertem Tonnengewölbe sind offensichtlich. Dem horizontalen Gewölbedruck der Tonne wirken kräftige Pfeilverbunde entgegen, die gleichzeitig die Form von Seitenkapitellen vorgeben. Auf dem lateinischen Kreuz mit Apsis aufbauend, sticht als neues Element der Renaissance die hohe Kuppel über der Vierung hervor, die nicht nur Licht in den recht dunklen Raum bringt, sondern auch zusätzliche Gestaltungsfläche bietet.



links

Hochaufragende Kuppel von S. Andrea, 23. August 2009, 11:24

Hinter einer großen Plane vor der Hauptfassade kann man das dahinter liegende, eingerüstete Faszinosum erahnen, 23. August 2009, 11:25

Modell von S. Andrea in der nordöstlichen Querschiffkapelle; auch während der Restaurierungsmaßnahmen ermöglicht es den Besuchern, die beiden übereinander stehenden Triumphbögen architektonisch zu erfassen, 23. August 2009, 11:14

rechte Seite

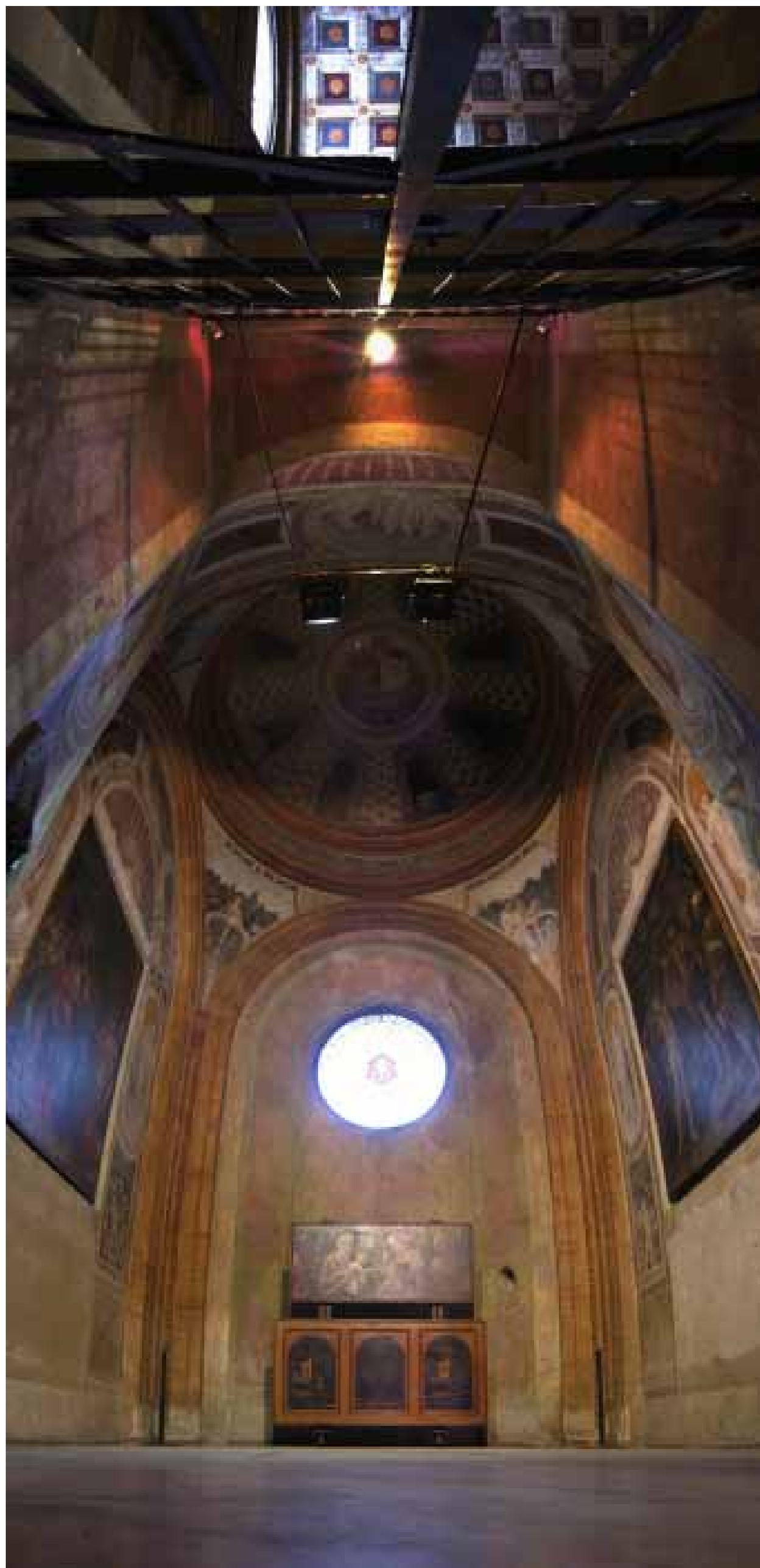
S. Andrea nach Osten, 23. August 2009, 10:42

nächste Doppelseite

Grab Andrea Mantegnas in der ersten Seitenkapelle an der Nordwand des Langhauses, 23. August 2009, 10:46

Querschiff nach Norden, 23. August 2009, 11:06







Mailand, Dom (Duomo di Santa Maria Nascente)

Lombardei, Italien

Der Dom mit der einmaligen Schirmfassade wurde Ende des 14. Jahrhunderts begonnen, als in Florenz und in anderen oberitalienischen Städten bereits große Kirchen der Renaissance standen, und erst Mitte des 19. Jahrhunderts fertiggestellt. Der akkurat nach Osten gerichtete Bau bildet somit eine Ausnahme in der italienischen Architektur. Mit einer Länge von 157 m und einer Breite von 109 m ist dieser fünfschiffige Dom eines der größten Kirchenbauwerke. Die Fassade wurde erst im frühen 19. Jahrhundert vollendet und dürfte eher der Neugotik zuzuordnen sein. „Sie sagen, dass die Kathedrale Mailands nur an zweiter Stelle nach dem Petersdom in Rom steht. Ich kann nicht verstehen, wie die Kathedrale zu irgendetwas vom Menschen Gemachtem an zweiter Stelle stehen kann.“

(Mark Twain im Sommer 1867, zitiert nach http://de.wikipedia.org/wiki/Mailänder_Dom, 14. Februar 2010)



links

Ausschnitt der nördlichen Fassade, 1. September 2009, 13:58

Ecorché im südlichen Querschiff, 1. September 2009, 13:37

Westfassade, 1. September 2009, 14:10

rechte Seite

Mittelschiff nach Osten, 1. September 2009, 13:58

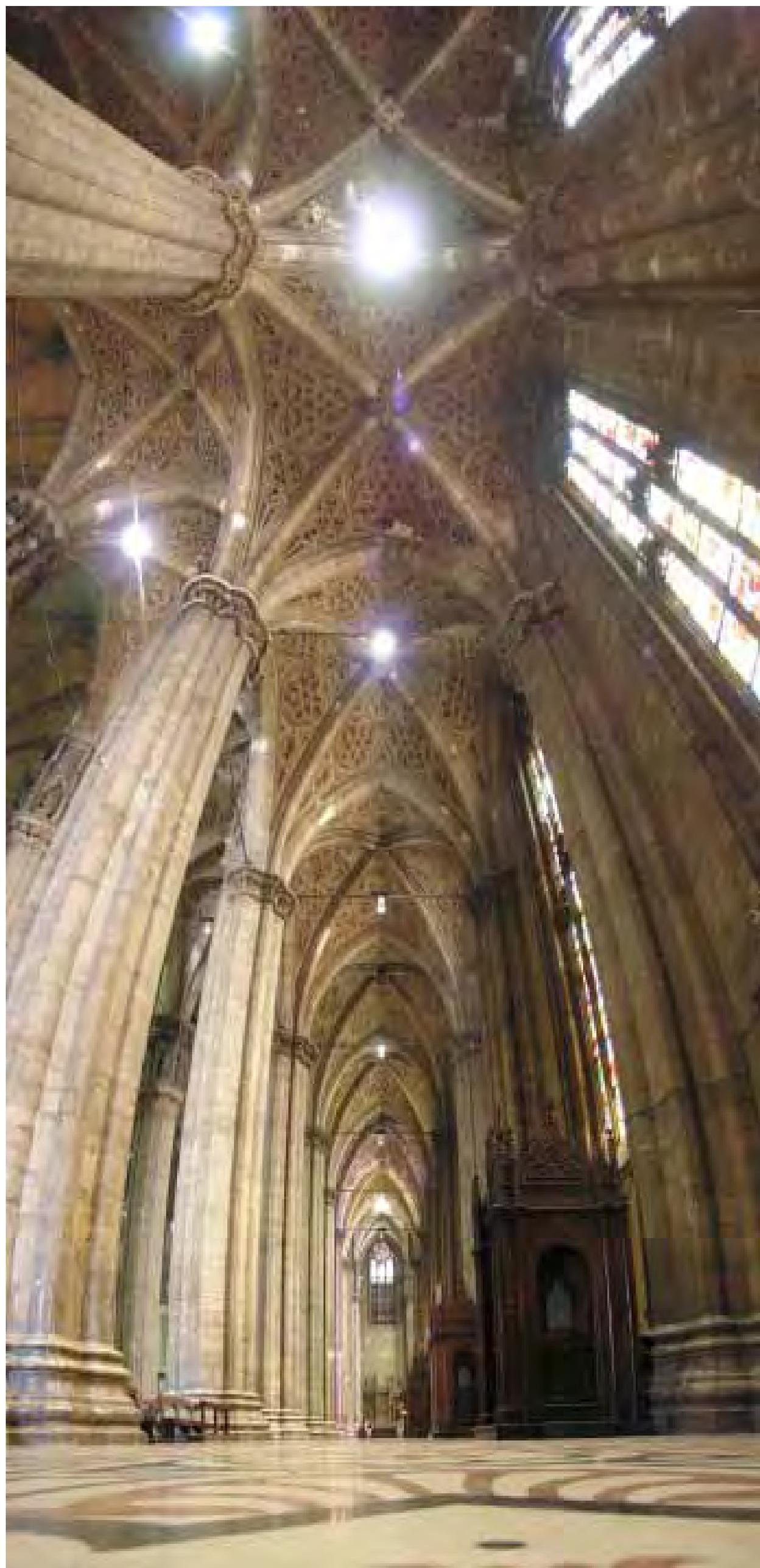
nächste Doppelseite

südliches Seitenschiff, 1. September 2009, 14:04

Südlicher Abschluss des Querschiffs, 1. September 2009, 13:29









Manacor, Nostra Senyora dels Dolors

Mallorca, Spanien

Auf den Fundamenten früherer Gotteshäuser entstand Ende des 19. Jahrhunderts – ganz der frühen Gotik verpflichtet – dieses historistische Bauwerk. An die Apsis im Westen schließt ein außergewöhnlicher Turm an, der Torre Rubi, nach dem Baumeister der Kirche benannt. Die Decke beeindruckt durch ihre tief gezogenen Kreuzrippengewölbe mit großen Schlusssteinen. Über der Vierung entsteht mit Auswehlungen ein Achteck, das als Laterne Längs- und Querschiffe überragt.



links

Der an die Apsis gebaute Torre Rubi, der mit einer Höhe von 80 m das höchste Gebäude Mallorcas sein soll, 26. März 2008, 17:48

Nostra Senyora dels Dolors Richtung Westen, 26. März 2008, 17:45

Nebenglass mit Votivfotos, 26. März 2008, 17:40

rechte Seite

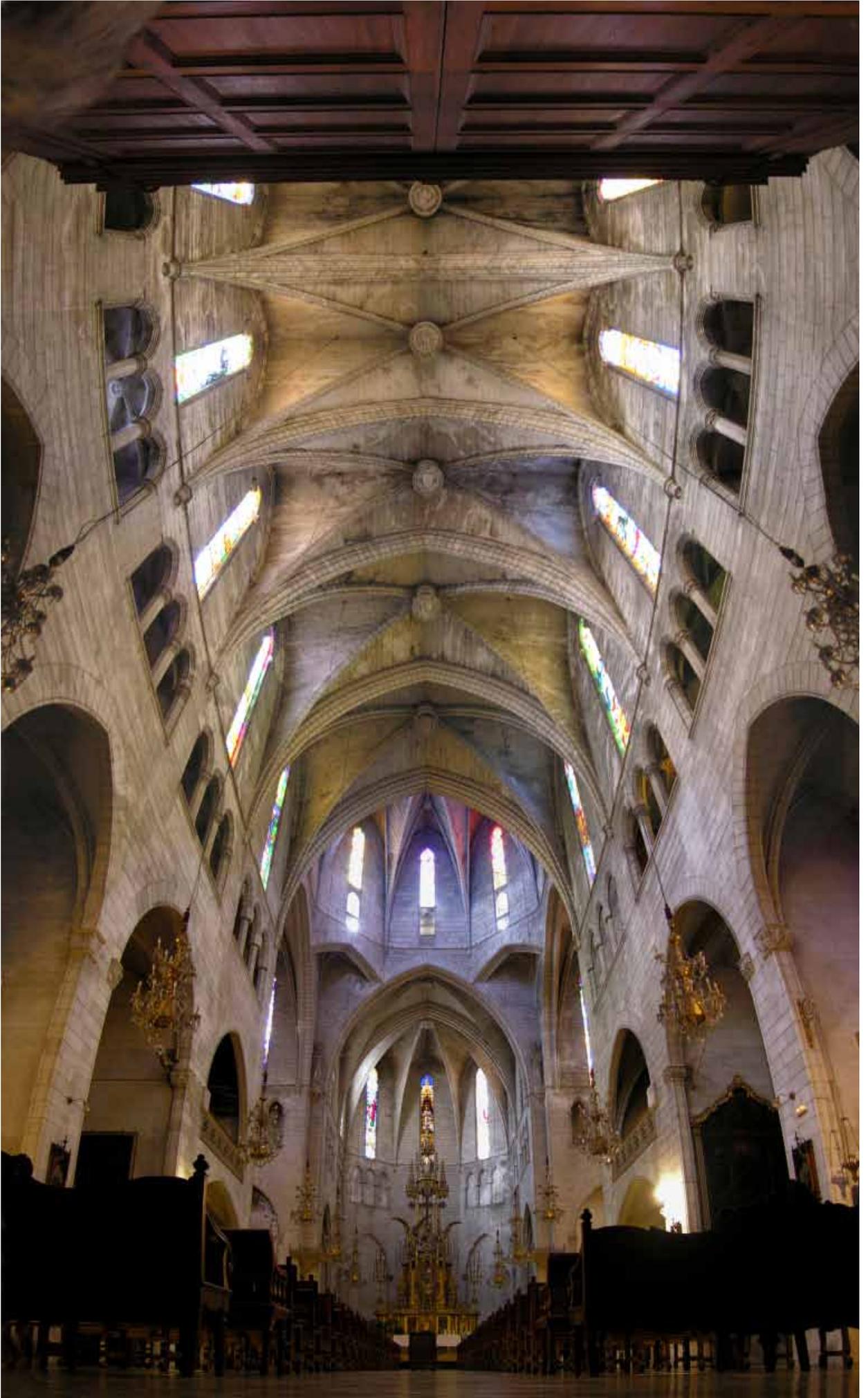
Langhaus nach Westen zum Chor, 26. März 2008, 17:22

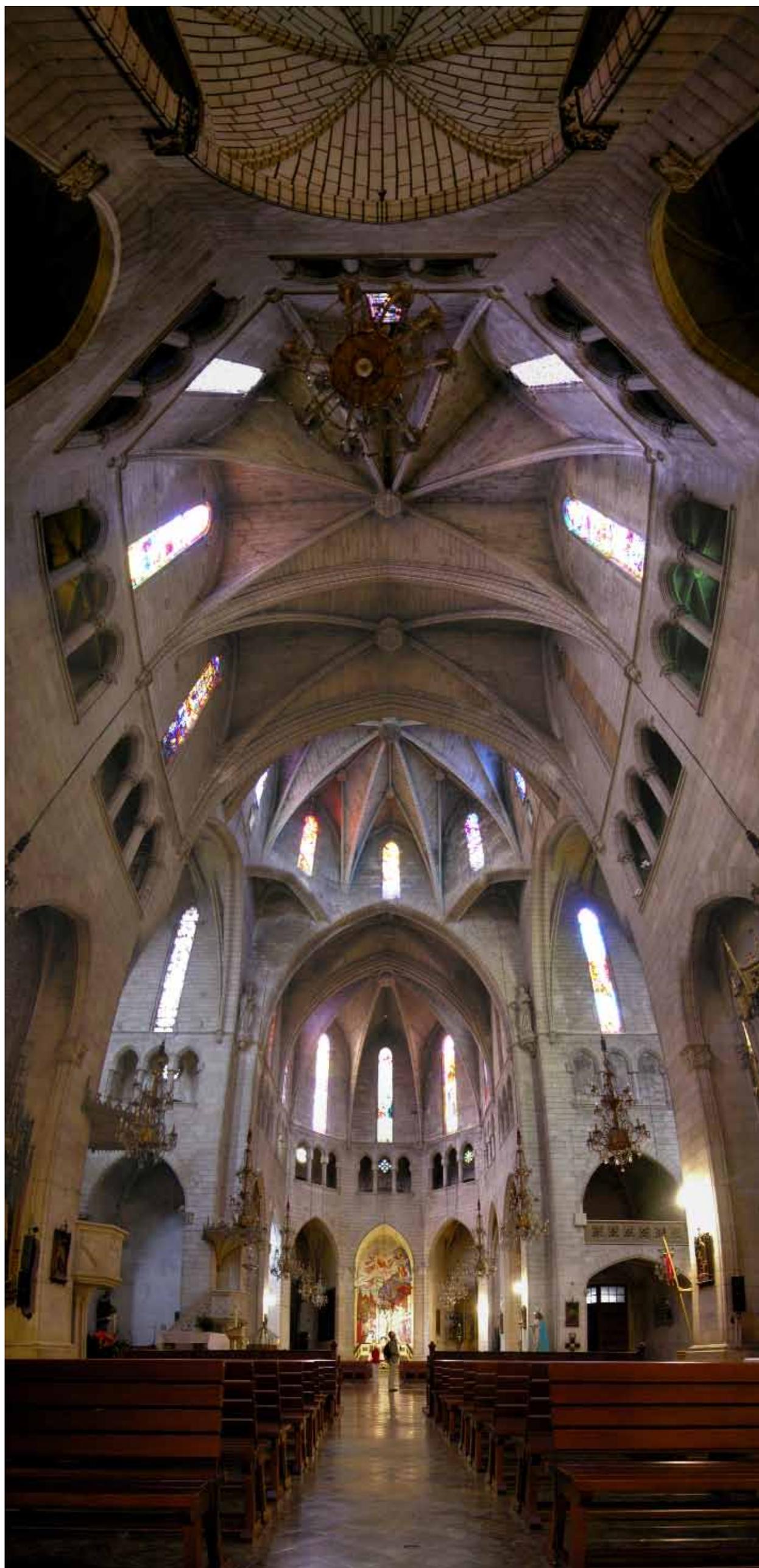
nächste Doppelseite

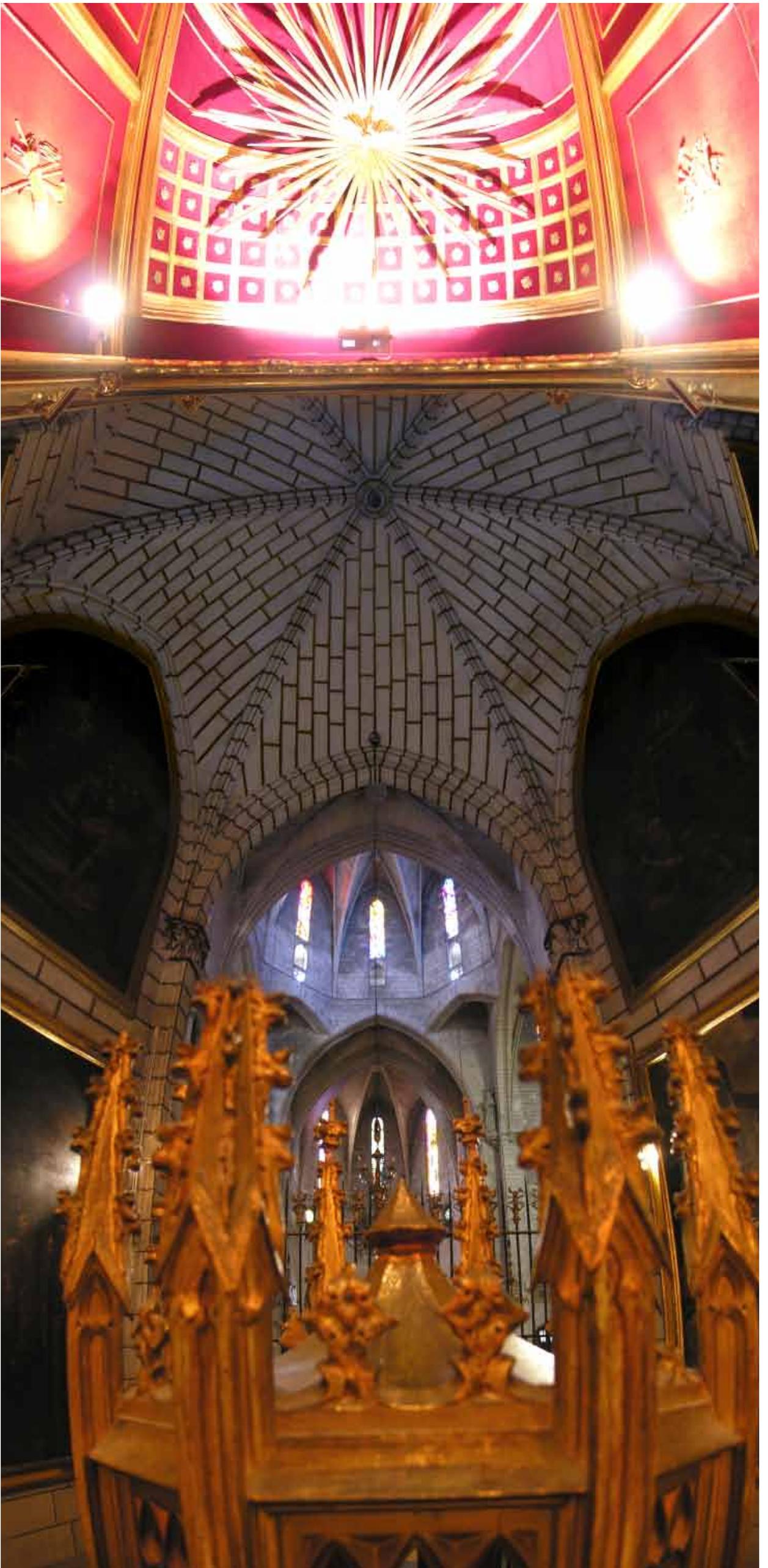
Querschiff nach Norden, 26. März 2008, 17:26

Blick von einer südlichen Treppenanlage ins südliche Querschiff, 26. März 2008, 17:36







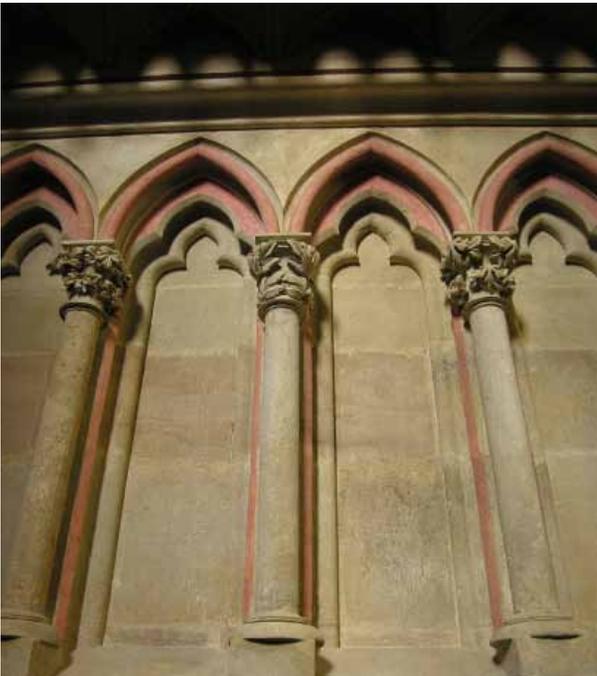


Meißen, Dom

Sachsen

„Der Dom zu Meißen ist zwar von mäßigem Umfange, aber von vollendeter Schönheit. Hohe, ringsum mit schlanken Säulen verzierte Pfeiler tragen das mächtige Gewölbe. Den erhabensten Eindruck bringt der Anblick des Inneren des Doms hervor, wenn man sich auf die Stufen des Grabmals Friedrich des Streitbaren stellt und hinaus oder vielmehr hinein in die säulentragende hohe Gotteshalle blickt. Sie erhebt sich wie ein Gebet aus Stein, wie die verkörperte Andacht voriger Jahrhunderte.“ *Johann Sporschil, 1842 (aus der Website www.meiland.de/dom-zu-meissen)*

Der rein gotische Dom wurde anstelle von Vorgängerbauten mit dem Chor wohl vom Naumburger Meister Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen. Ab 1425 kam die Fürstenkapelle, Grablege der Wettiner, dazu, welche so an das Langhaus im Westen angebaut wurde, dass man den Eindruck zweier Chöre gewinnt.



links

Seitenwand aus dem Chor, 5. August 2007, 14:34

Vor die beiden neugotischen Türmen schiebt sich die Fürstenkapelle im Westen, 5. August 2007, 12:53

rechte Seite

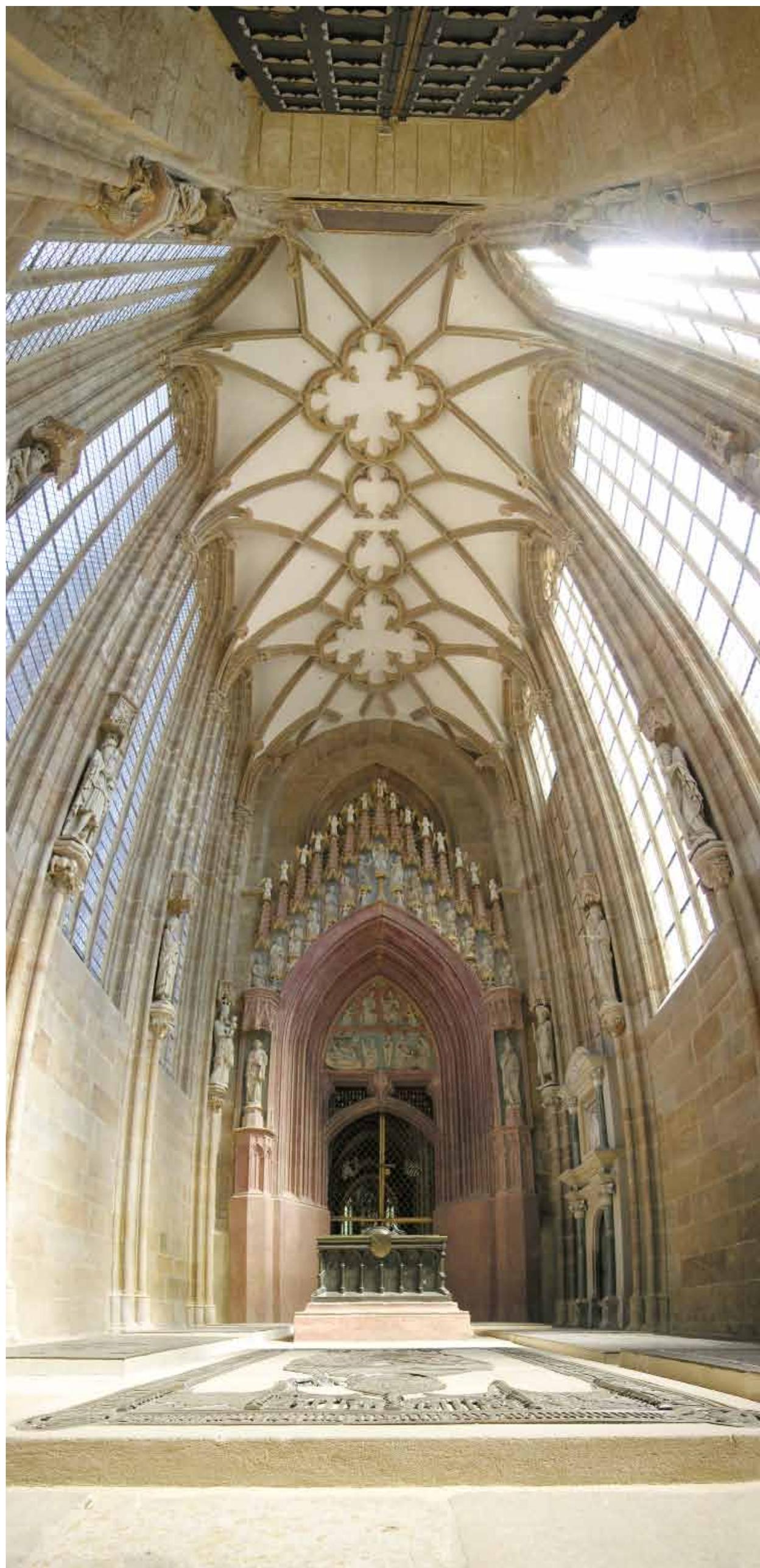
Langhaus nach Osten, 5. August 2007, 13:04

nächste Doppelseite

Fürstenkapelle Richtung Westen, 5. August 2007, 13:09

Chorhalle Richtung Osten, mit der bemerkenswerten Auflösung der Pfeiler zwischen den Maßwerken, 5. August 2007, 13:30







Monte Tamaro, Santa Maria degli Angeli

Tessin, Schweiz

Mario Botta entwarf die Kapelle mit darüberliegender Aussichtsplattform an der Bergstation Alpe Foppa am Abhang des Monte Tamaro im Herzen des Tessin. Von der Spitze des Berges sind die drei größten Städte des Kantons, Lugano, Bellinzona und Locarno zu sehen. Von der Aussichtskanzel der Kirche aus eröffnet sich ein wunderbares Panorama nach Osten. Erbaut zwischen 1992 und 1996 aus bossierten roten Porphyquadern, die einen Betonrohbau verkleiden, zeichnet sich das Bauwerk durch eine äußerst feinsinnige Detaillierung aus. Die Verwendung von ungleich hohen Steinstrecken erforderte eine besonders sorgfältige Planung, Bauüberwachung und gekonntes Handwerk auf der Baustelle.

Die Malereien stammen von Enzo Cucchi. In der natürlich beleuchteten blauen Chorkonche stellte der Künstler zwei betende Hände dar.



links

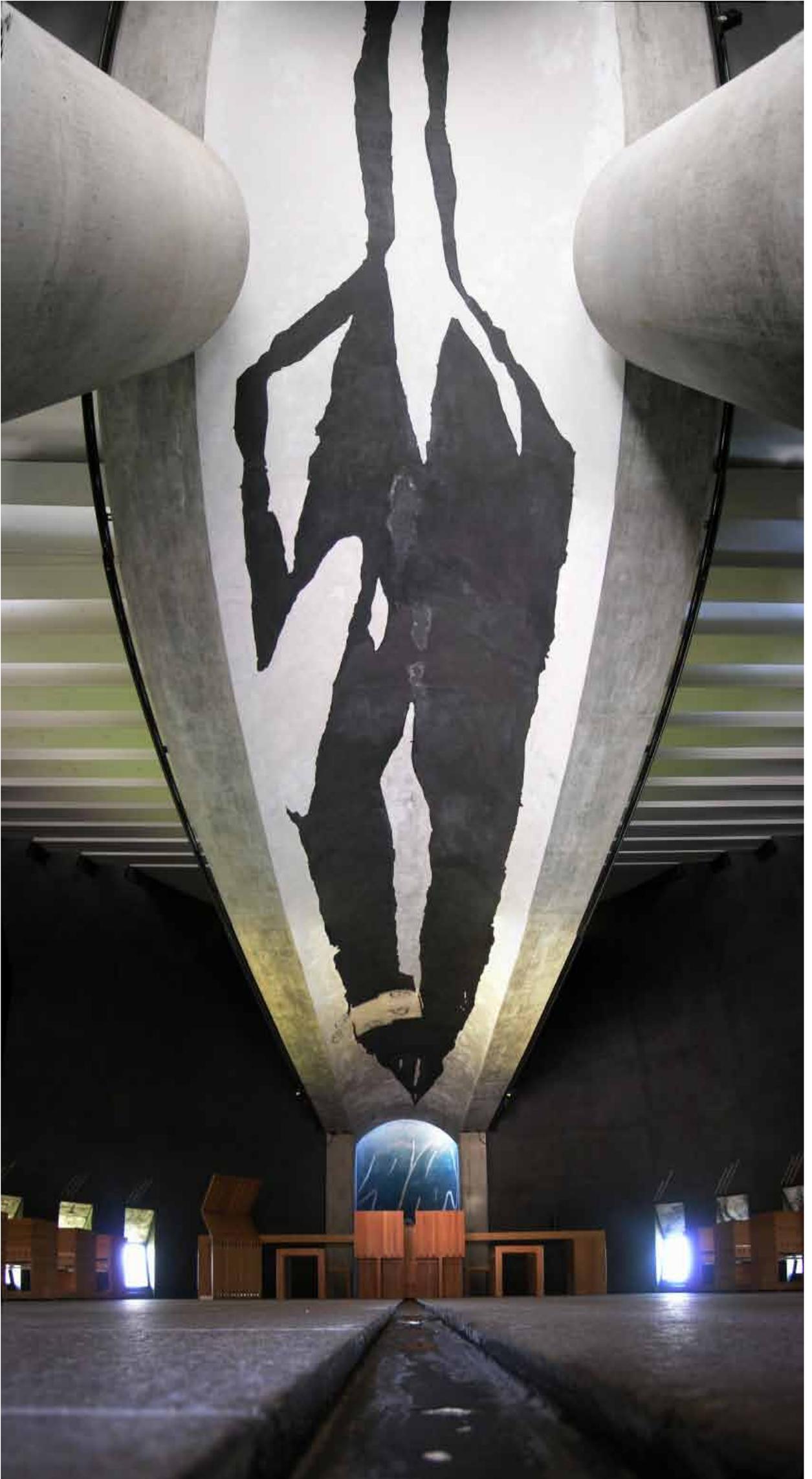
Die beiden langen Wege führen nach Osten zur Aussichtskanzel über der Kapelle, 24. August 2008, 16:07

Seitenansicht von Süden, 24. August 2008, 17:51

Kohlestiftskizze Mario Bottas, 15. Januar 2000

rechte Seite

Kapellenraum nach Osten, 24. August 2008, 16:10



Naumburg, Dom

Sachsen-Anhalt

Die Besonderheit von zwei gotischen Chören (einer im Westen, der andere im Osten), vom romanischen Langhaus jeweils mit einem Lettner getrennt, markieren zum Einen den herausragenden Stellenwert; zum Anderen sind es der gotische Westchor und die dort exponierten gefassten Stifterfiguren – vom so genannten Naumburger Meister im 12. Jahrhundert geschaffen – die den Naumburger Dom in der europäischen Kirchenlandschaft als einmalig herausheben.



links

Die Anlage mit ihren vier Türmen aus östlicher Richtung; rechts spätgotischer Ostchor, links Dreikönigskapelle (im Obergeschoss), 8. April 2007, 17:35

Teilansicht des Ostlettners, 16. Februar 2010, 13:57

Romanische Säulenbasis im Langhaus, 8. April 2007, 16:31

rechte Seite

Romanisches Langhaus, im Hintergrund westlicher Chor mit Lettner, 8. April 2007, 16:24

nächste Doppelseite

Langhaus, im Hintergrund spätgotischer östlicher Chor über der Krypta mit Lettner, 8. April 2007, 16:36

Hoher östlicher Chor Richtung Westen, 8. April 2007, 16:42

übernächste Doppelseite

Westchor Richtung Lettner, 8. April 2007, 16:18

Westchor mit den Stifterfiguren; Architektur und Skulpturen sind Werke des Naumburger Meisters, 8. April 2007, 16:23

danach folgende Doppelseite

Hoher Chor im Osten mit Blick nach Westen, 8. April 2007, 16:52

Westchor mit den Stifterfiguren der Uta von Ballenstedt und des Ekkehard II., Markgraf von Meißen, 16. Februar 2010, 10:27

danach folgende Doppelseite

Sankt Elisabeth-Kapelle im nordwestlichen Turm mit Fenstern von Neo Rauch aus dem Jahr 2008, 23. Oktober 2009, 15:58

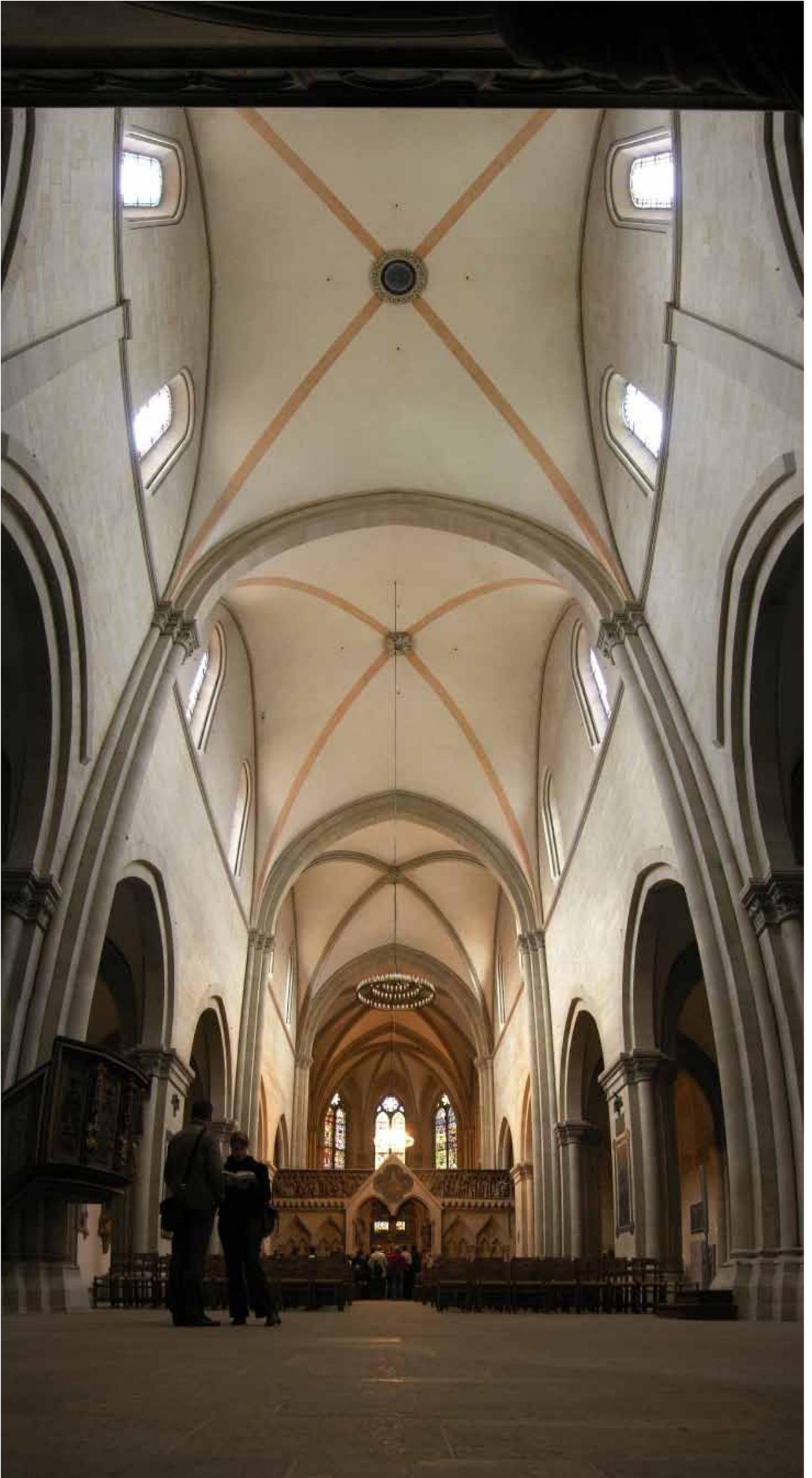
Dreikönigskapelle Richtung Osten, 23. Juni 2009, 16:51

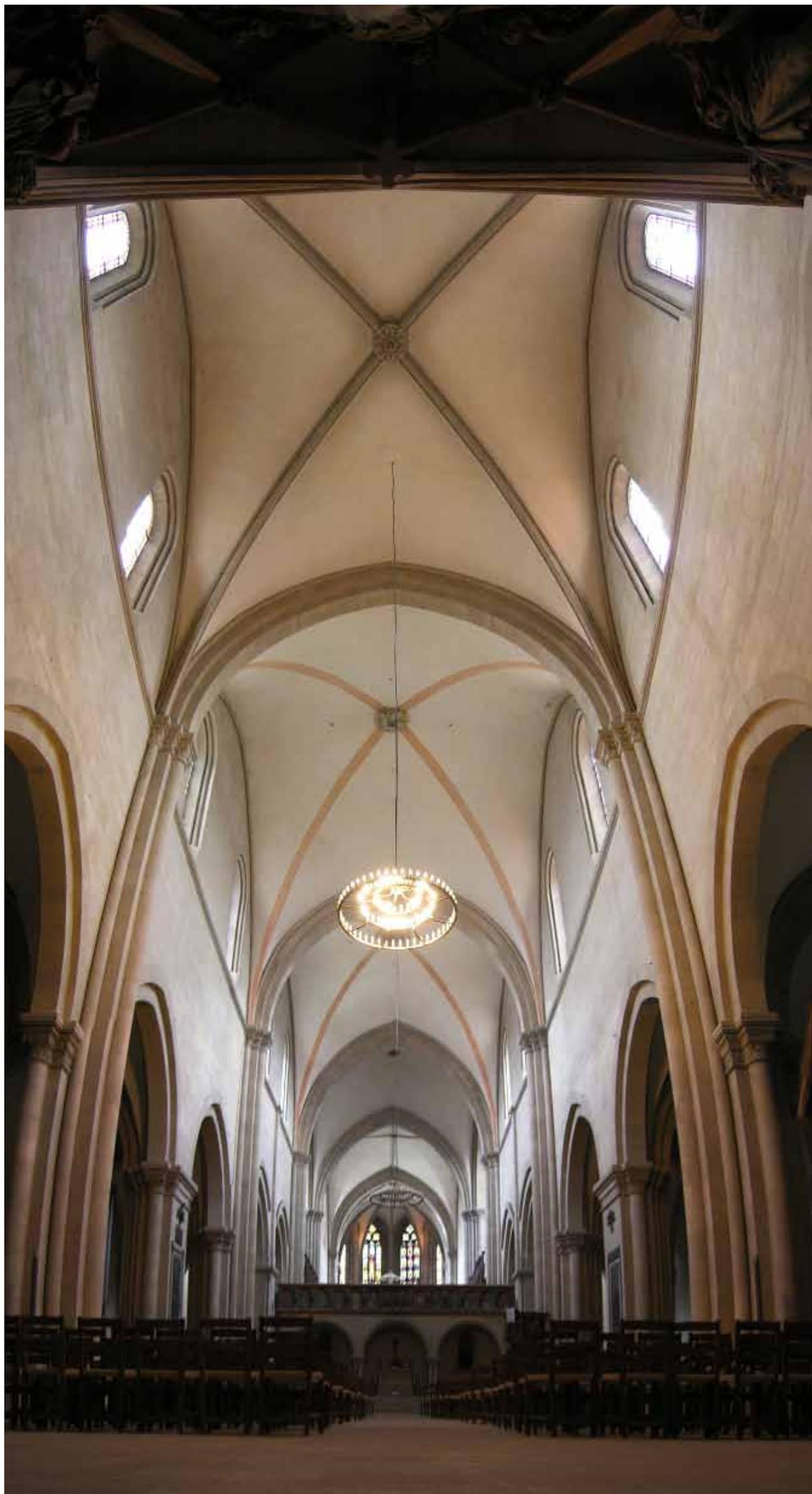
danach folgende Doppelseite

Zimmer im südwestlichen Turm mit der Gipssammlung des Doms, 9. März 2010, 15:09

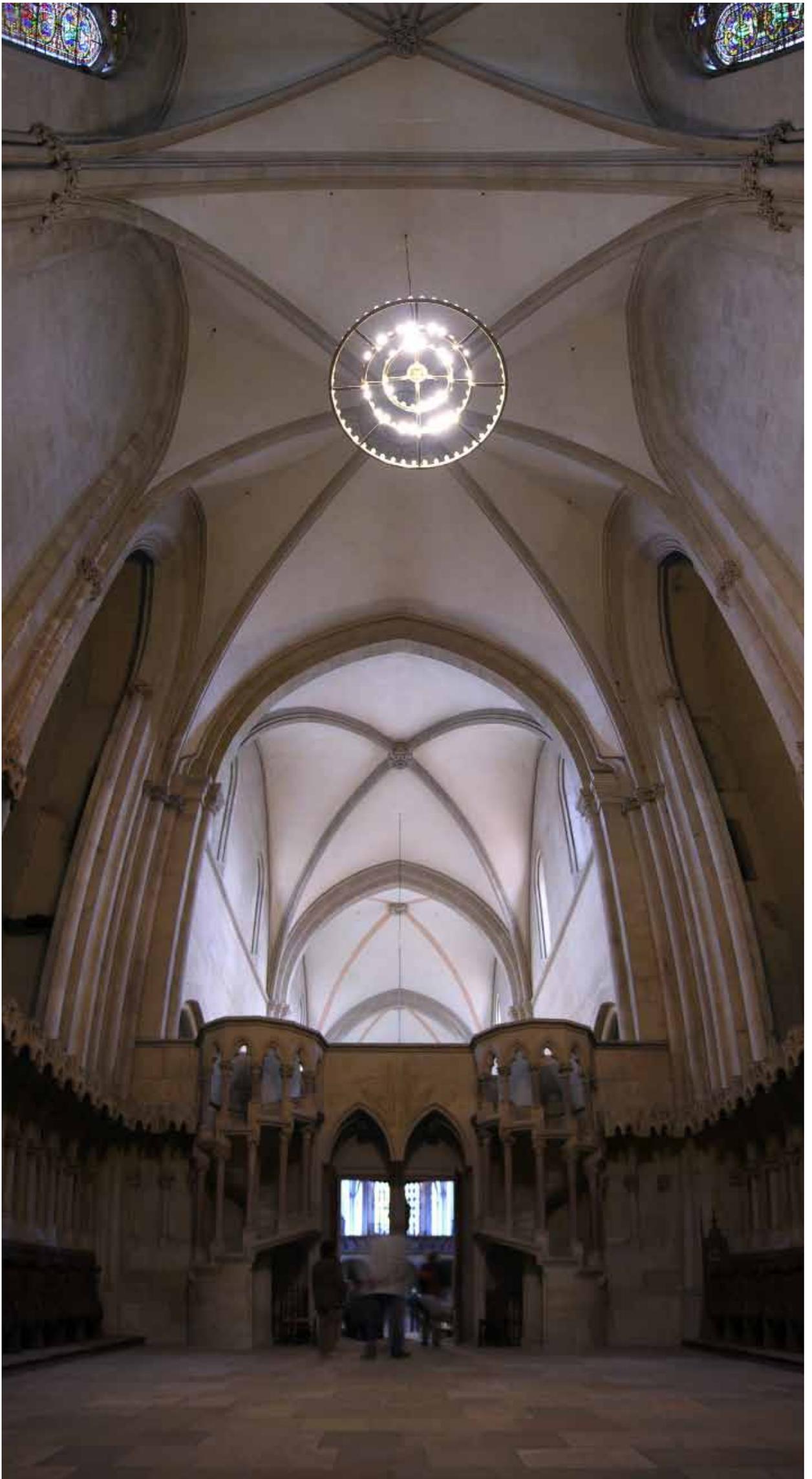
Ägidienkurie auf der Domfreiheit, Obergeschoss nach Osten, 25. Februar 2010, 14:36

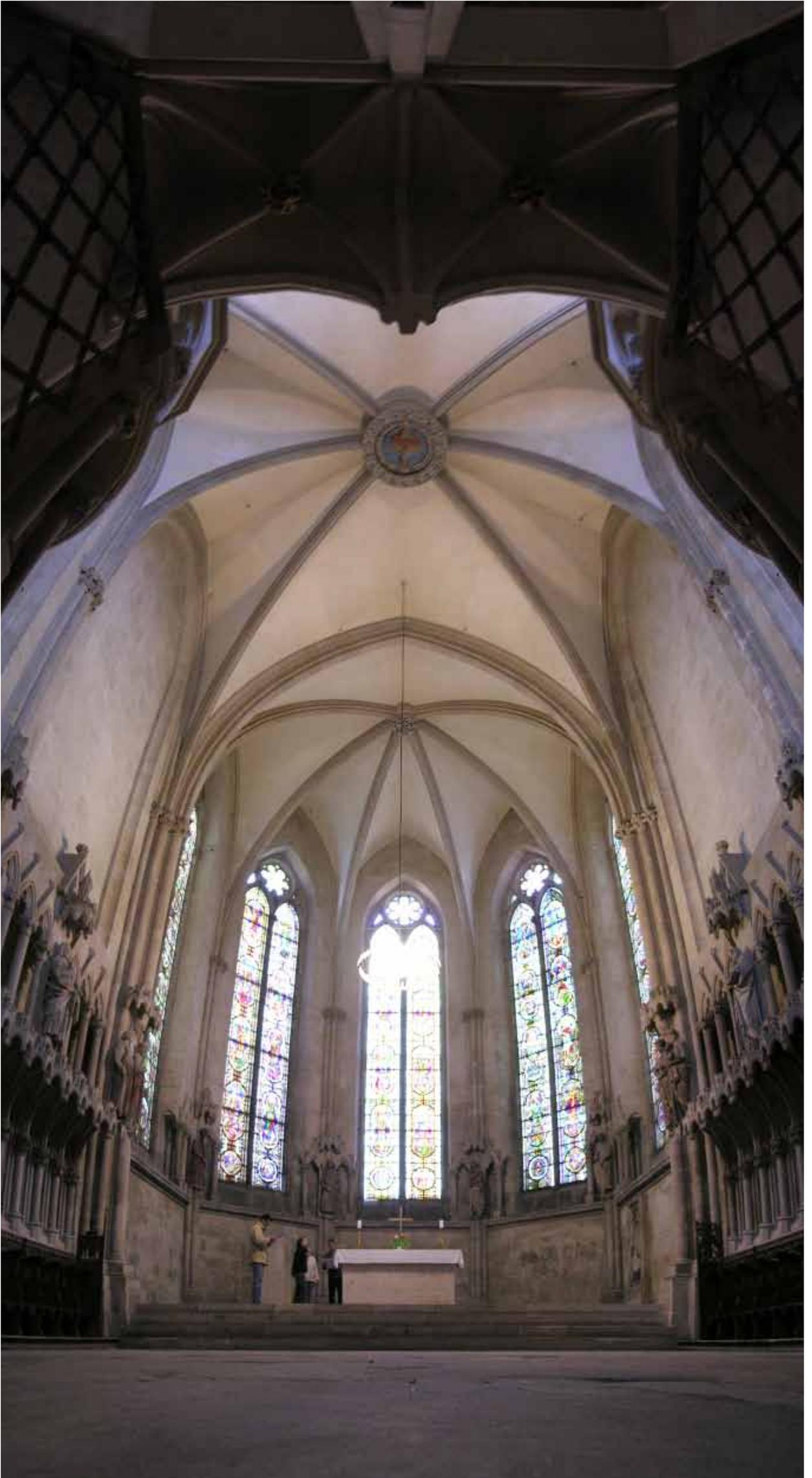


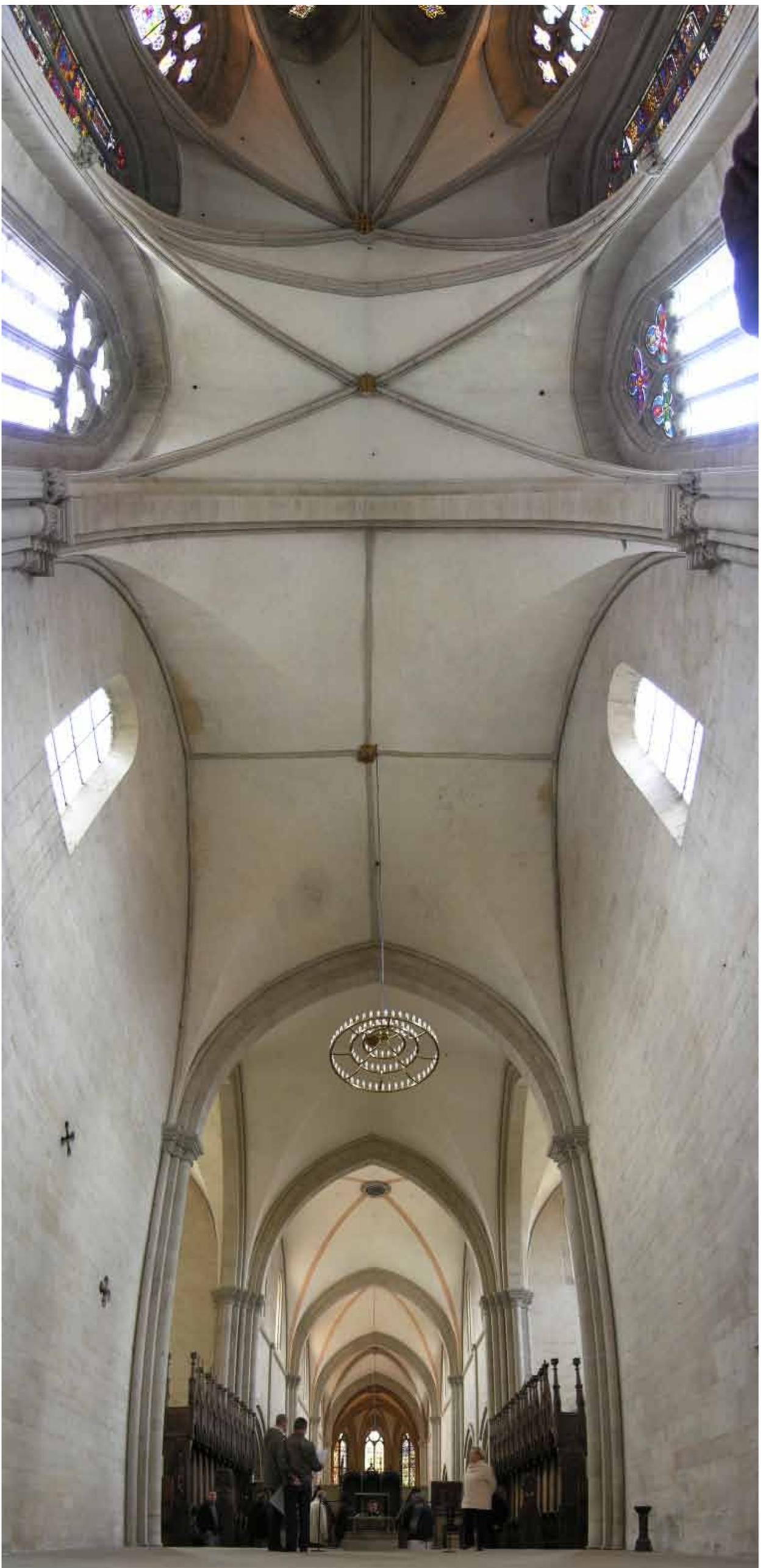


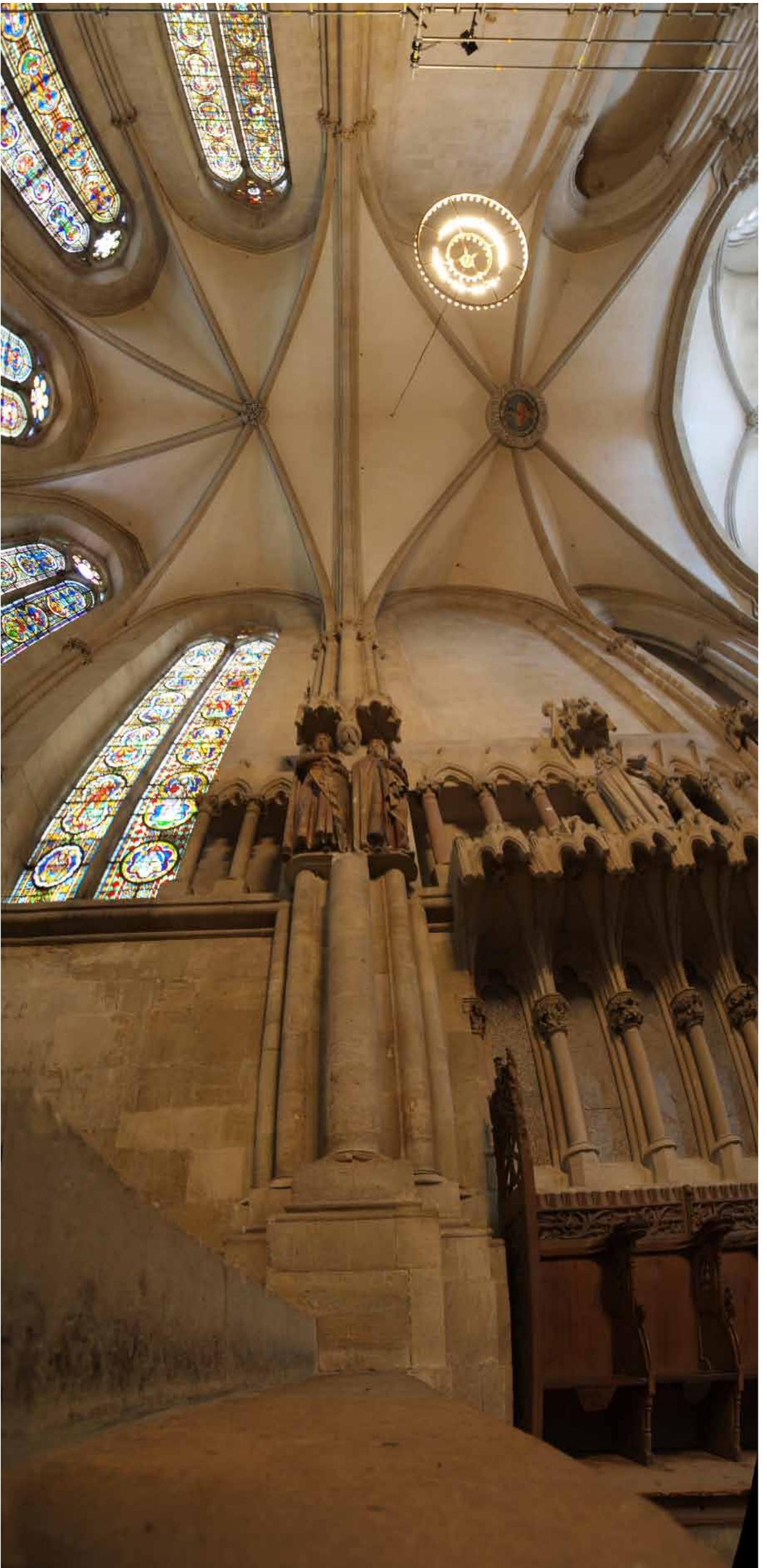


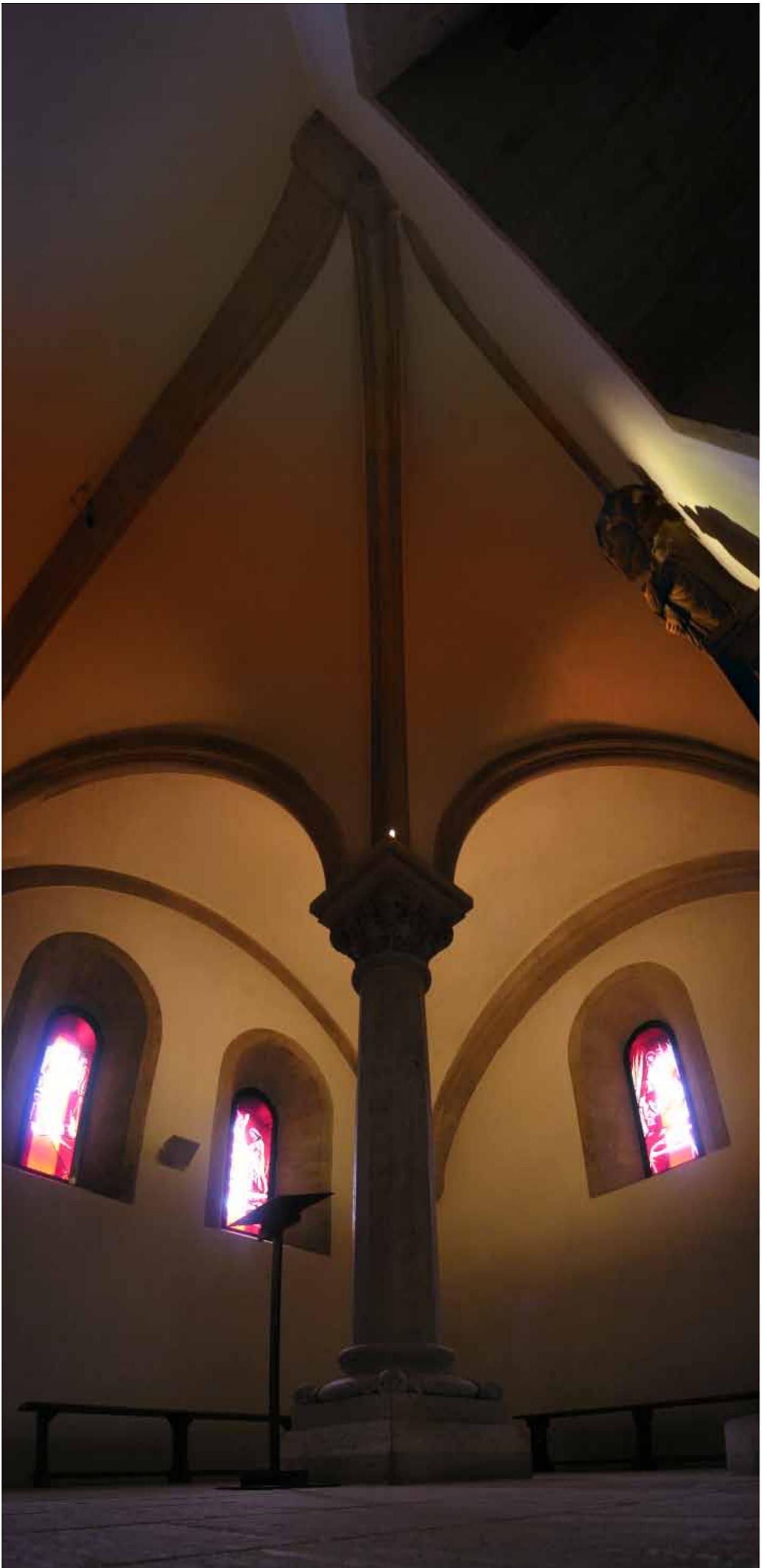


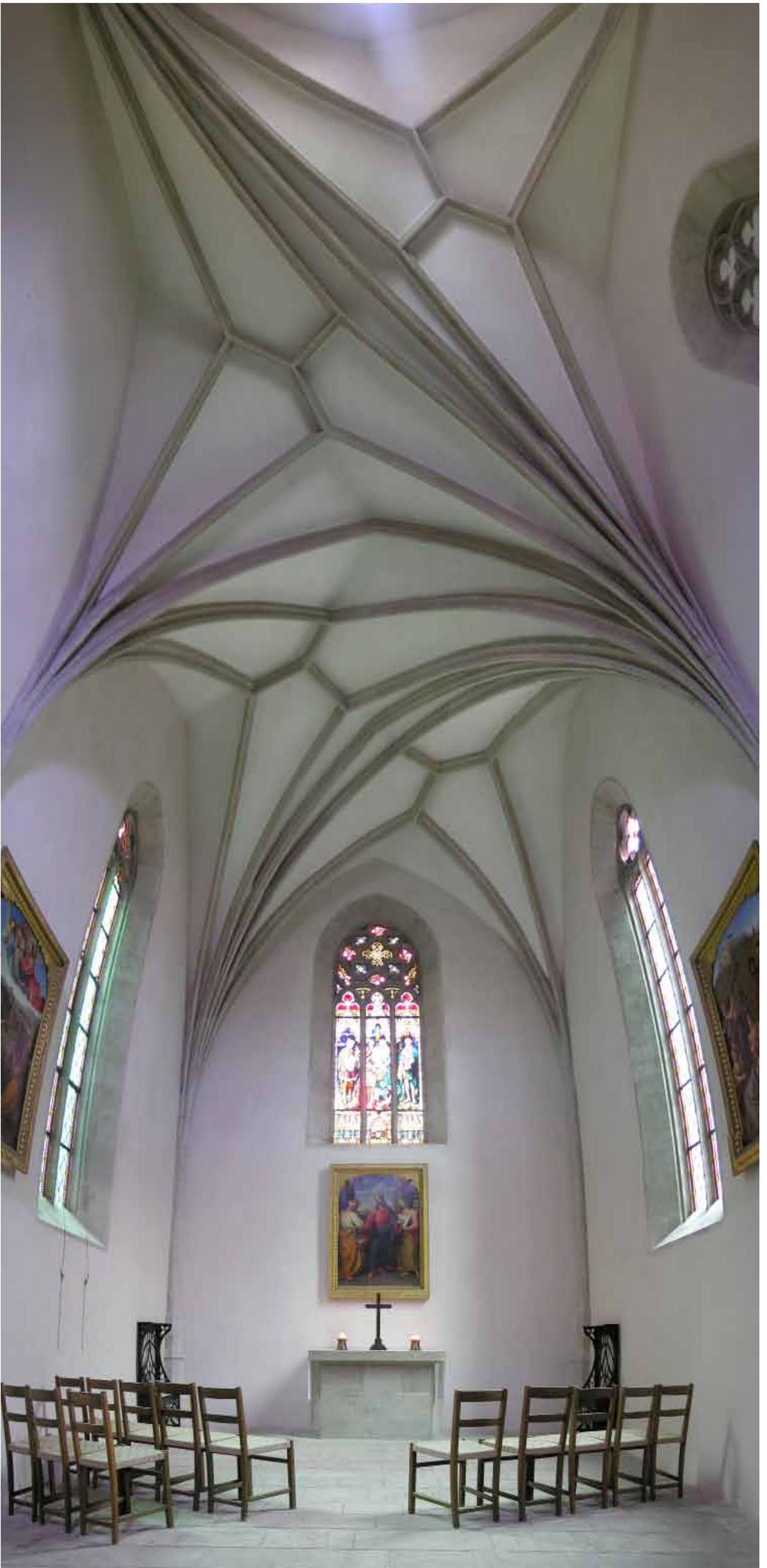
















Naumburg, Stadtkirche St. Wenzel

Sachsen-Anhalt

Die evangelisch-lutherische Kirche steht innerhalb der damaligen Mauern Naumburgs am Marktplatz und darf als Antwort auf den berühmten Dom verstanden werden, der auf der so genannten Domfreiheit, im Westen der damaligen Stadt, angesiedelt ist. Die Stadtkirche St. Wenzel ist spätgotischen Ursprungs, das Westportal wurde erst um die Zeit der Reformation fertig gestellt. Die Kirche hat einen außergewöhnlichen Grundriss: Das Hauptschiff ist vergleichsweise kurz, der Chor dafür umso länger; der Turm (ursprünglich war wohl eine Doppelturmanlage vorgesehen) steht an der nördlichen Seite. Das Hauptschiff und die beiden Nebenschiffe reichen nur über zwei Joche, die im Westen mit einem Halboktagon abgeschlossen werden. Der Hochaltar aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert und die Innenausstattung aus dem beginnenden 18. Jahrhundert verleihen dem Kirchenraum einen barocken Duktus nicht-figürlicher Ausprägung, welcher nach Westen durch die prächtige Hildebrandt-Orgel und die Raumerweiterung ganz eigen ausgerichtet ist.



links

Hildebrandt-Orgel auf einer zweistöckigen Empore im Westen, 20. August 2009, 16:56

Stadtkirche vom nördlichen Markt aus, 20. August 2009, 17:00

Rechte Seite

Unter der Empore zum Chor, 20. August 2009, 16:42

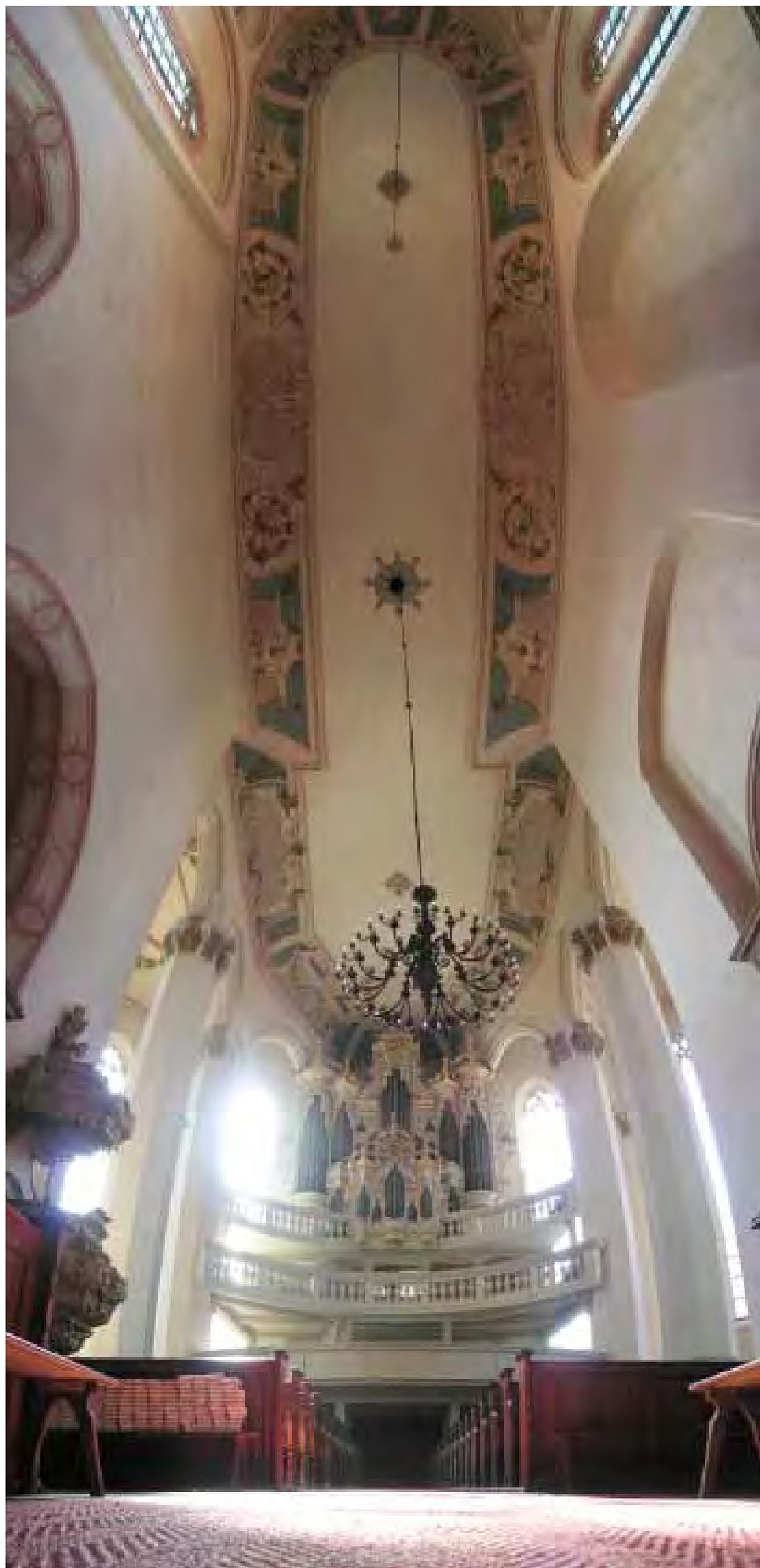
nächste Doppelseite

aus dem Chor Richtung Orgel im Westen, 20. August 2009, 16:46

Blick aus dem Seitenschiff nach Süden, 20. August 2009, 16:51









Neresheim, Abteikirche

Baden-Württemberg

Die Abteikirche wurde von 1747 bis 1792 nach Plänen Balthasar Neumanns begonnen und nach dessen Tod 1753 von seinen Schülern vollendet. Die Sicherung und Restaurierung in den 1970er Jahren lässt dieses Meisterwerk des Spätbarock glänzen. Die Deckenmalereien vom Tiroler Maler Martin Knoller (1769-75), die Stuckierung (1776-78) und die Ausstattung (1778-1801) von Thomas Schaidhauf vermitteln eine einmalige Abfolge vom grauen Steinfußboden über die weißen Wände und Tragelemente zu den prall komponierten Kuppeln mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Beeindruckend sind die anamorphotischen Wirkungen der Bilder, sobald man sich am richtigen Punkt aufhält.



links

Blick von einem anamorphotischen Punkt in die Halbkuppel des südlichen Querhauses, 27. August 2007, 16:53

Gesamtanlage aus südlicher Richtung, 27. August 2007, 17:32

Westwerk, 27. August 2007, 16:57

rechte Seite

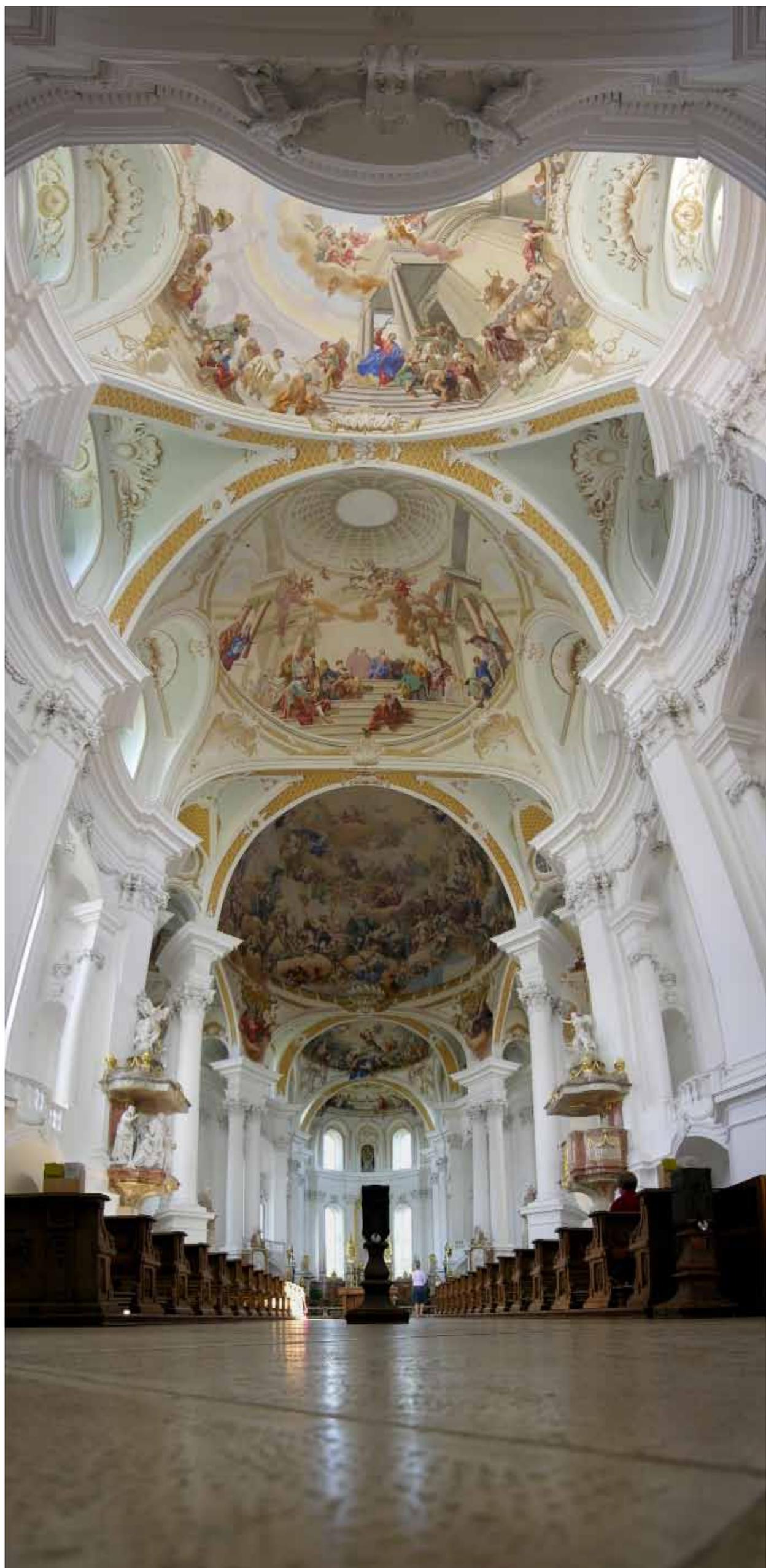
Querschiff von Süden nach Norden, 27. August 2007, 16:49

nächste Doppelseite

Blick vom Westen Richtung Chor, 27. August 2007, 16:32

Unter der Vierung mit Blick zum Chor, 27. August 2007, 16:35







Velbert-Neviges, Wallfahrtsdom „Maria, Königin des Friedens“

Nordrhein-Westfalen

1676 hörte ein Mönch eine Stimme, die ihm den Hardenberg bei Neviges als Ort der Verehrung nannte. Ab 1688 fanden regelmäßig Wallfahrten statt. Obwohl nicht siegreich aus einem Architektenwettbewerb hervorgegangen, baute Gottfried Böhm, Sohn des Kirchenbauspezialisten Dominikus Böhm, 1968 den Dom. An eine Zeltstadt erinnernd, gehen Betonwände in schräge Dachflächen aus dem gleichen Material über. Zusammen umfassen sie einen riesigen Raum mit verschiedenen Emporen und Krypten, in dem 6000 Gläubige Platz finden. Abends im Winter wird es ungemütlich, wobei dem Effekt des Verschwindens der Decke im Dunkel des Himmels etwas Einmaliges anhaftet. Dieser Eindruck wird durch die Lichtmasten mit Straßenlampen im Hauptraum unterstützt.



links

Hauptraum nach Süden, 20. Februar 2004, 13:21

Kerzennische an der Marienstele, 10. März 2010, 15:33

Pilgerweg nach Süden, 20. Februar 2004, 13:18

rechte Seite

Östliche Seitenkapelle mit der Marienstele, 27. Dezember 2009, 18:10

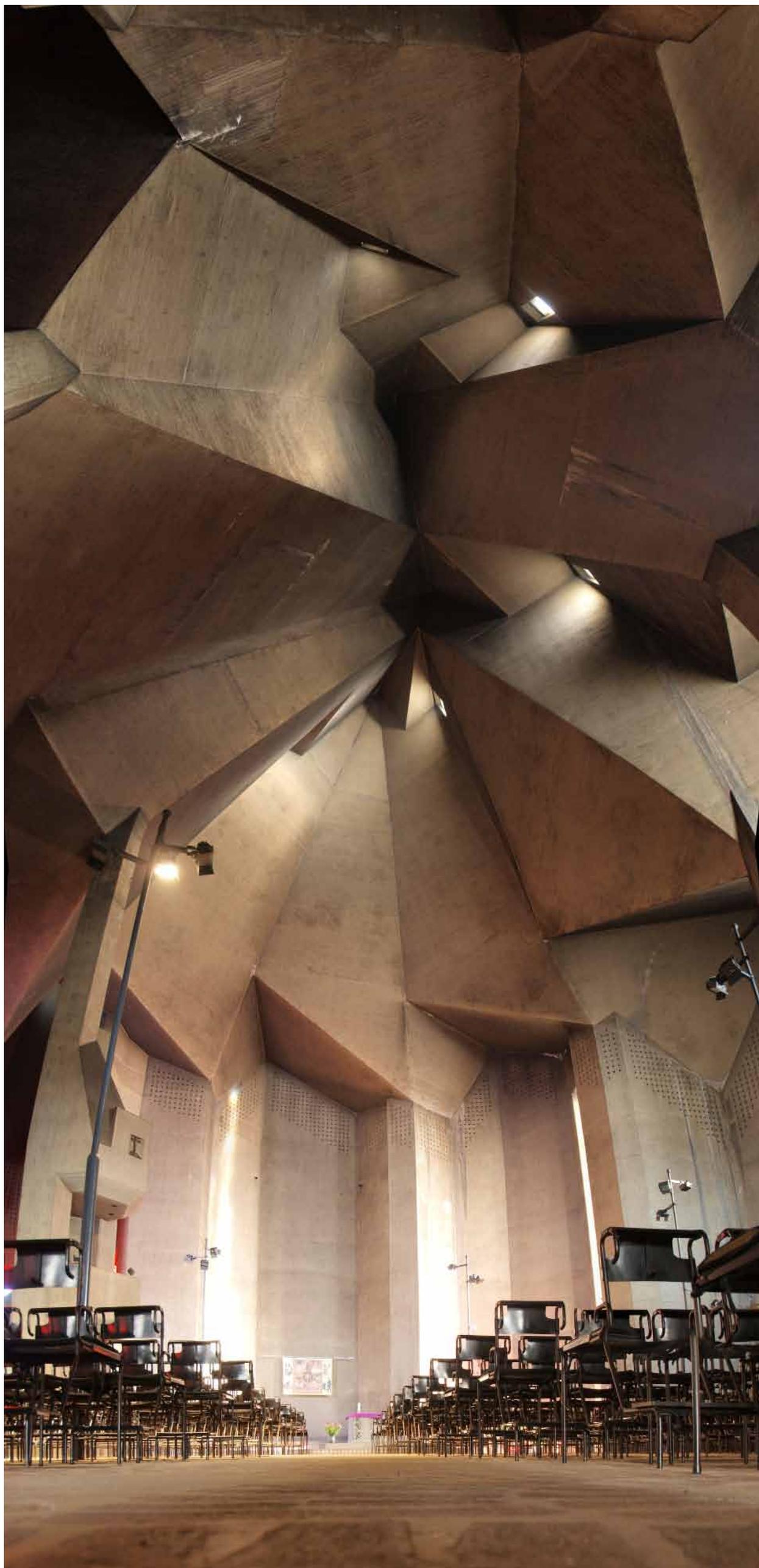
nächste Doppelseite

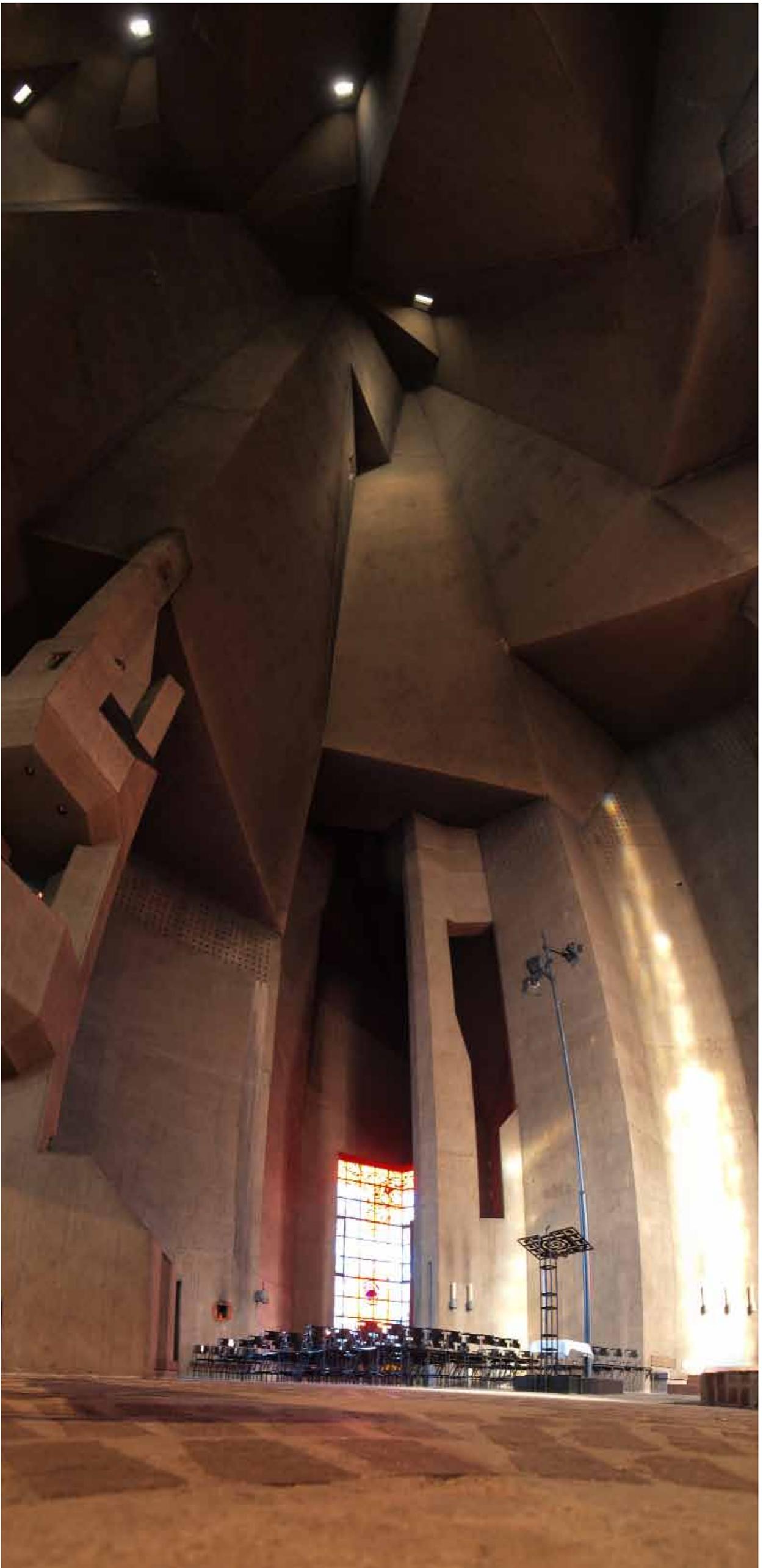
Hauptraum nach Süden, 10. März 2010, 15:22

Hauptraum nach Südosten, 10. März 2010, 15:27





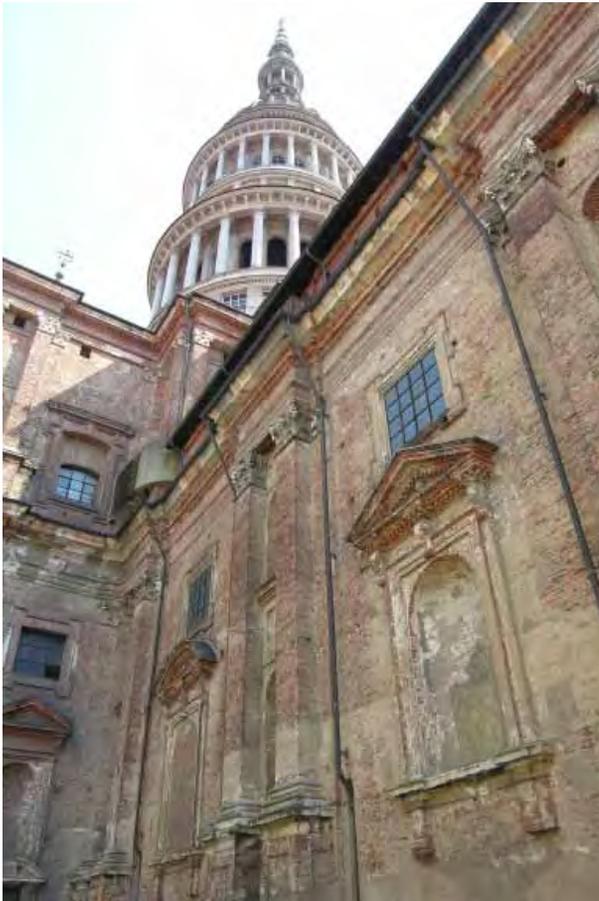




Novara, Basilica di San Gaudenzio

Piemont, Italien

Auf dem Grundriss eines lateinischen Kreuzes entstand das Bauwerk im 16. und 17. Jahrhundert auf dem höchsten Punkt der norditalienischen Stadt nach Plänen von Pellegrino Tibaldi. Der Architekt Alessandro Antonelli, dem es immer wieder gelang, seine Auftraggeber zur Errichtung überhöhter Bauwerke zu überzeugen (siehe Mole Antonelliana in Turin), schuf in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine 122 m hohe Vierungskuppel im Stil der Neorenaissance, die den angebauten Campanile aus dem 18. Jahrhundert deutlich überragt. Die Kuppel aus Mauerstein belastet das Bauwerk dergestalt, dass es mit Stahlseilen zusammengehalten werden muss.



links

Nordöstliche Ecke zwischen Langhaus (rechts) und Querhaus: Deutlich zu erkennen sind die Betonpfropfen zur Umleitung der inneren Zugkräfte am Übergang der beiden Schiffe, 20. August 2008, 14:50

In der Stadt überragt die Kuppel den Campanile, 20. August 2008, 17:45

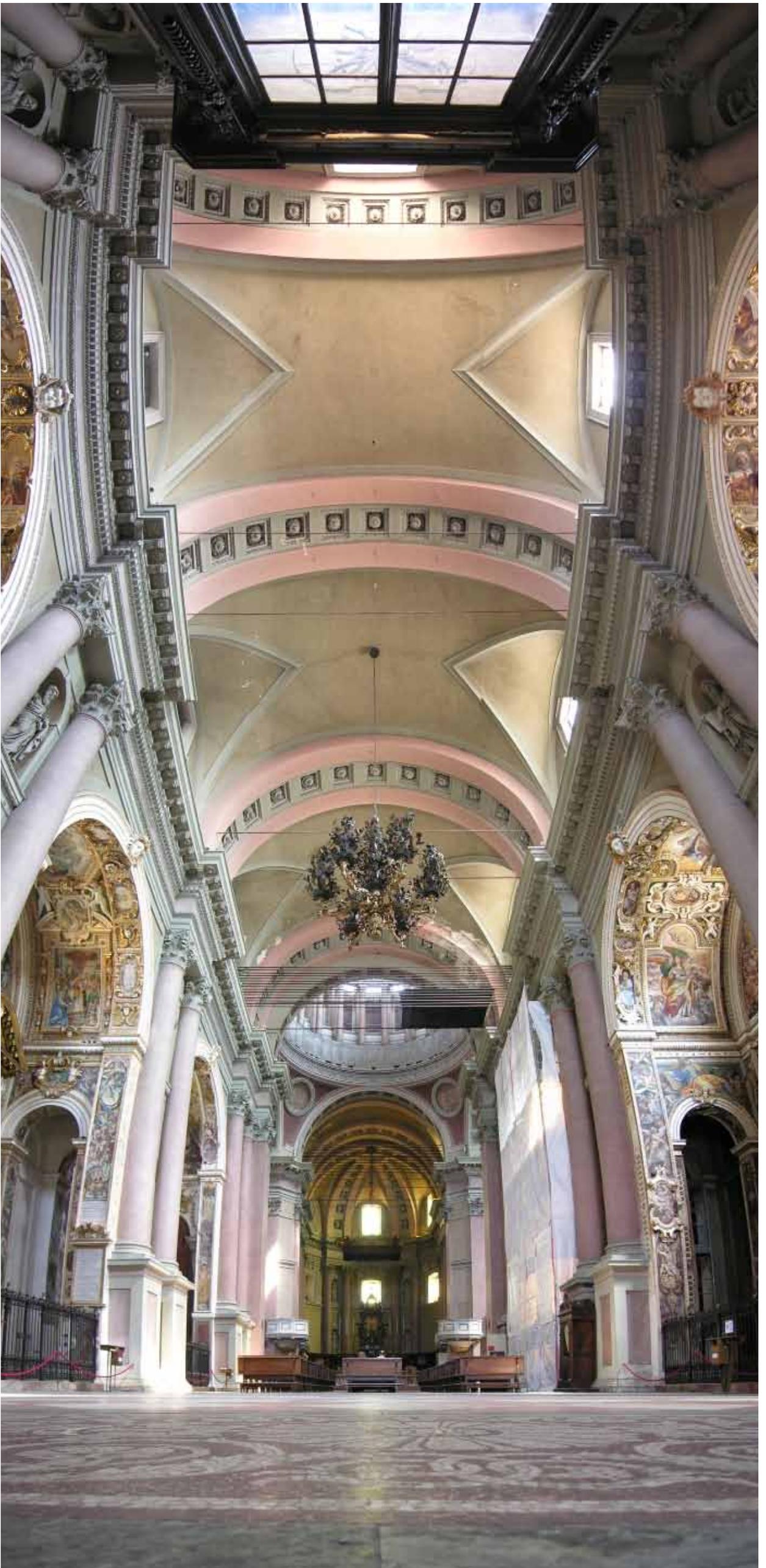
rechte Seite

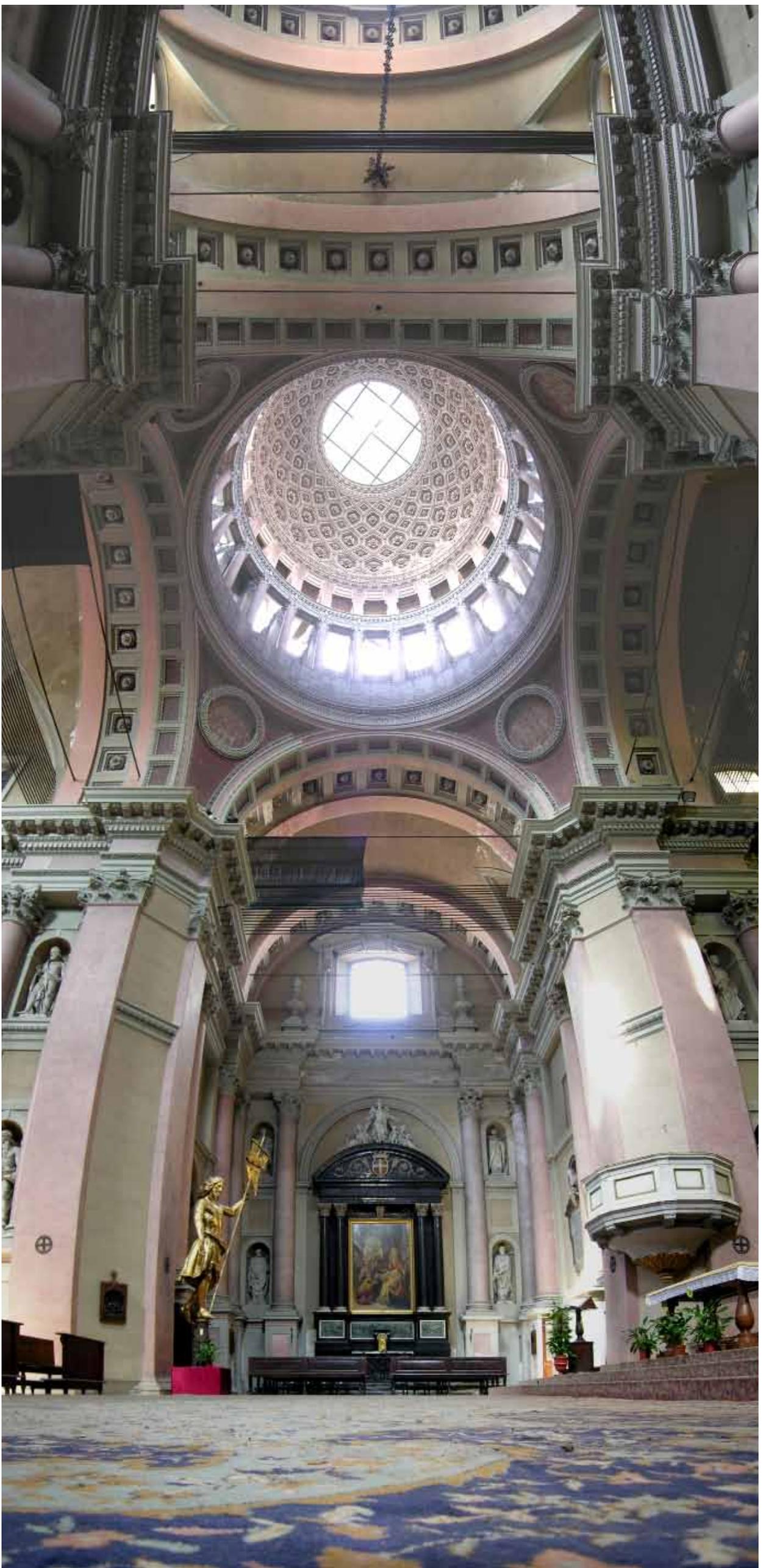
Langhaus nach Osten, 20. August 2008, 14:33

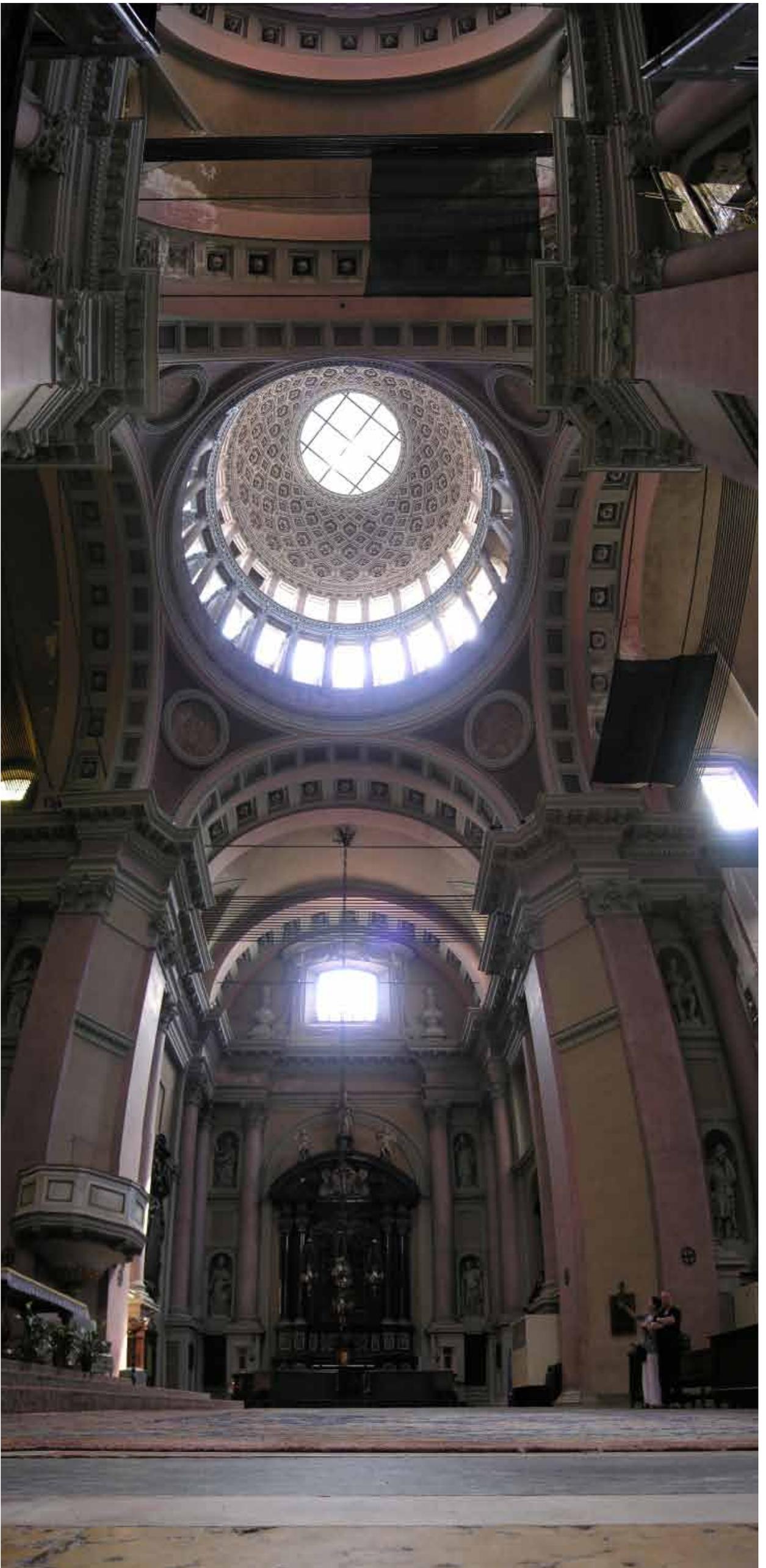
nächste Doppelseite

Querschiff nach Norden. Beachtenswert sind die Verspannungen der Vierungskuppel zwischen allen Vierungspfählen, 20. August 2008, 14:38

Querschiff nach Süden, 20. August 2008, 14:42







Novara, Chiesa di nostra Signora del Carmine

Piemont, Italien

Der Architekt Luigi Barberis erbaute 1763 die klassizistische Kirche auf dem kreuzförmigen Grundriss der zerstörten Vorgängerin. Die Vierung überwölbt eine Kuppel mit runden Lichtöffnungen.

In der Abendsonne erstrahlt das Innere in ungewöhnlich austarierter Farbkomposition aus Himmelblau, Altrosa und Blassgrün.



links

Ansicht der westlichen Hauptfassade, 20. August 2008, 17:58

rechte Seite

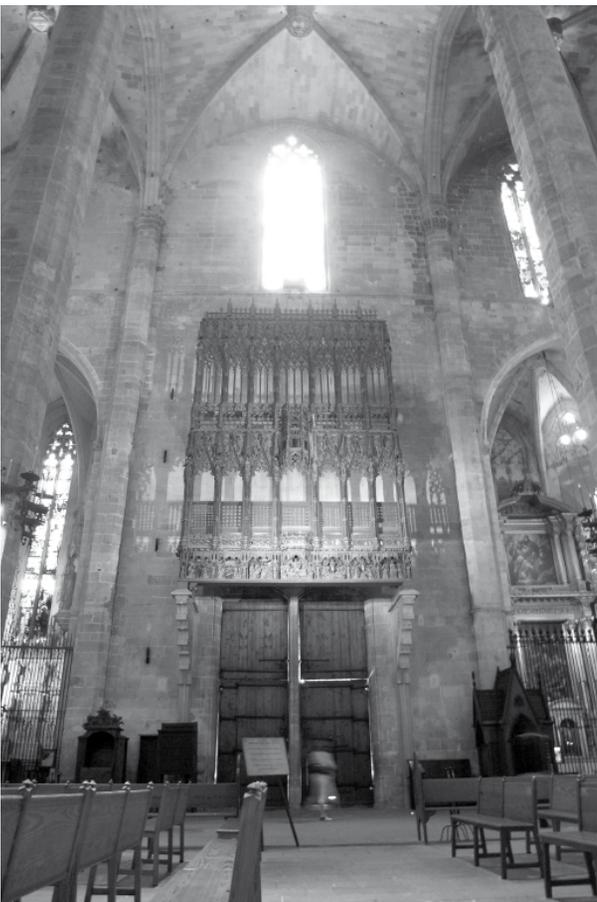
Mittelschiff Richtung Osten, 20. August 2008, 17:52



Palma, Kathedrale „Le Seu“

Mallorca, Spanien

Nach dem Ende der Maurenerrschaft veranlasste der mallorquinische König Jaume I. den Bau der gotischen Kathedrale, deren Grundsteinlegung 1230 stattfand. Die Arbeiten zogen sich bis ins 20. Jahrhundert hinein. Eine Besonderheit ist eine der größten gotischen Rosetten, 1370 gebaut und 1599 verglast, mit einem Durchmesser von 12,5 m, eigentümlicher Weise über der Apsis angeordnet. Die eng gestellten Strebepfeiler mit quaderförmigen Fialen verleihen dem Gebäude ein wehrhaftes Äußeres.



links

Kathedrale aus südöstlicher Richtung, 28. März 2008, 12:58

Außergewöhnliche Ausformung der Außenwände an der südlichen Seite des Langhauses mit eng gestellten, massiven Strebepfeilern, 28. März 2008, 15:29

Wand des südlichen Seitenschiffs, 28. März 2008, 13:39

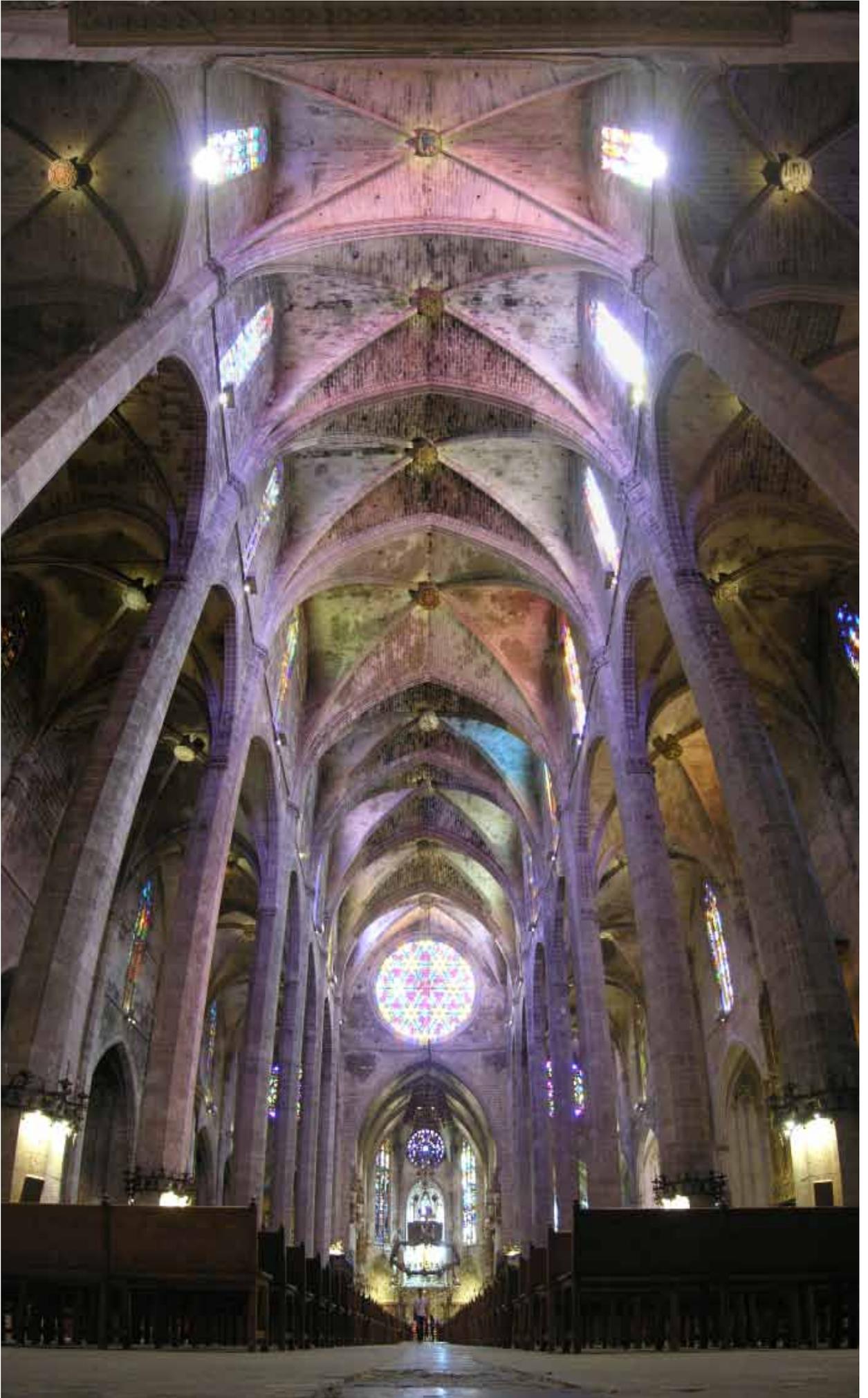
rechte Seite

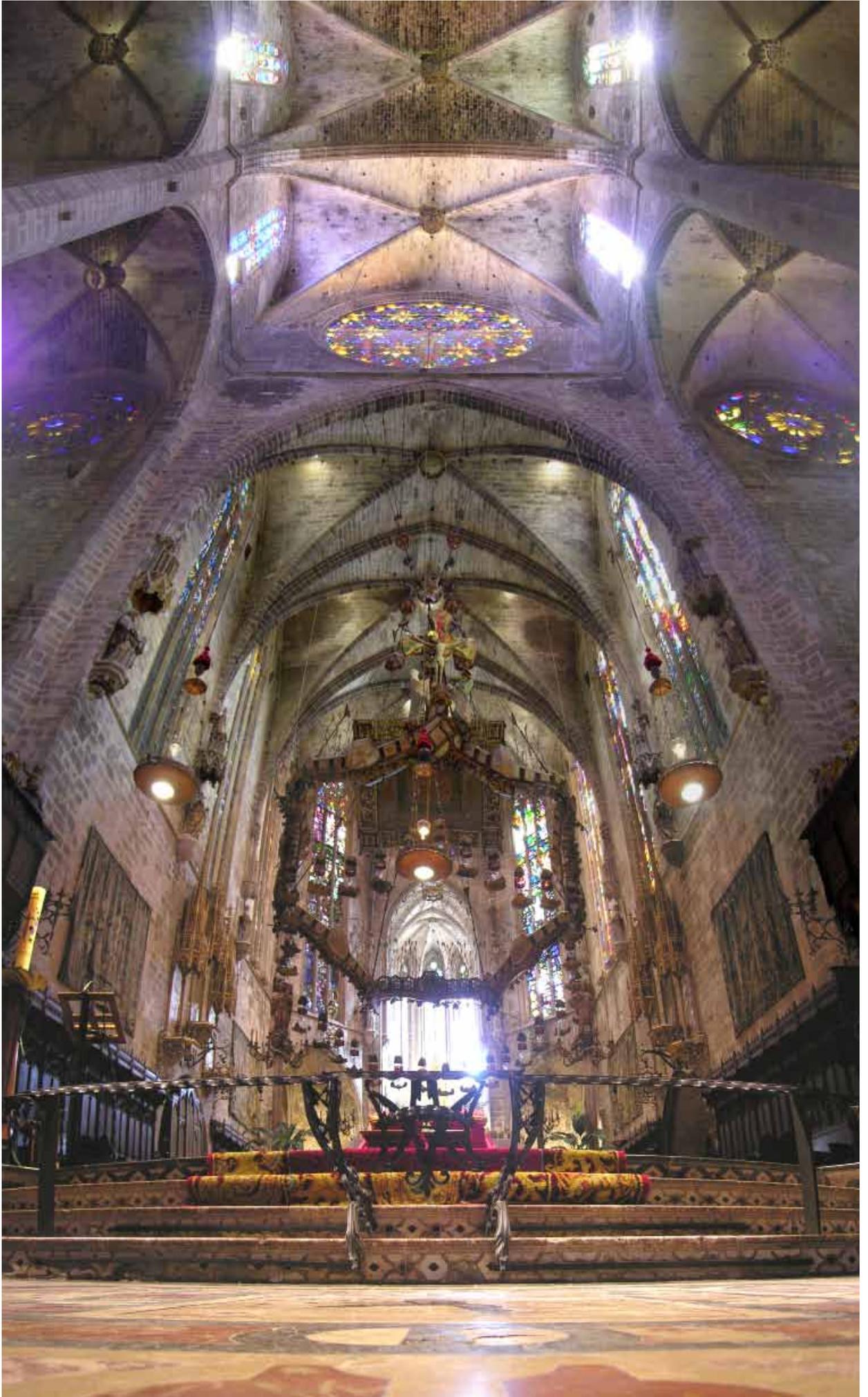
Langhaus nach Osten, 28. März 2008, 13:08

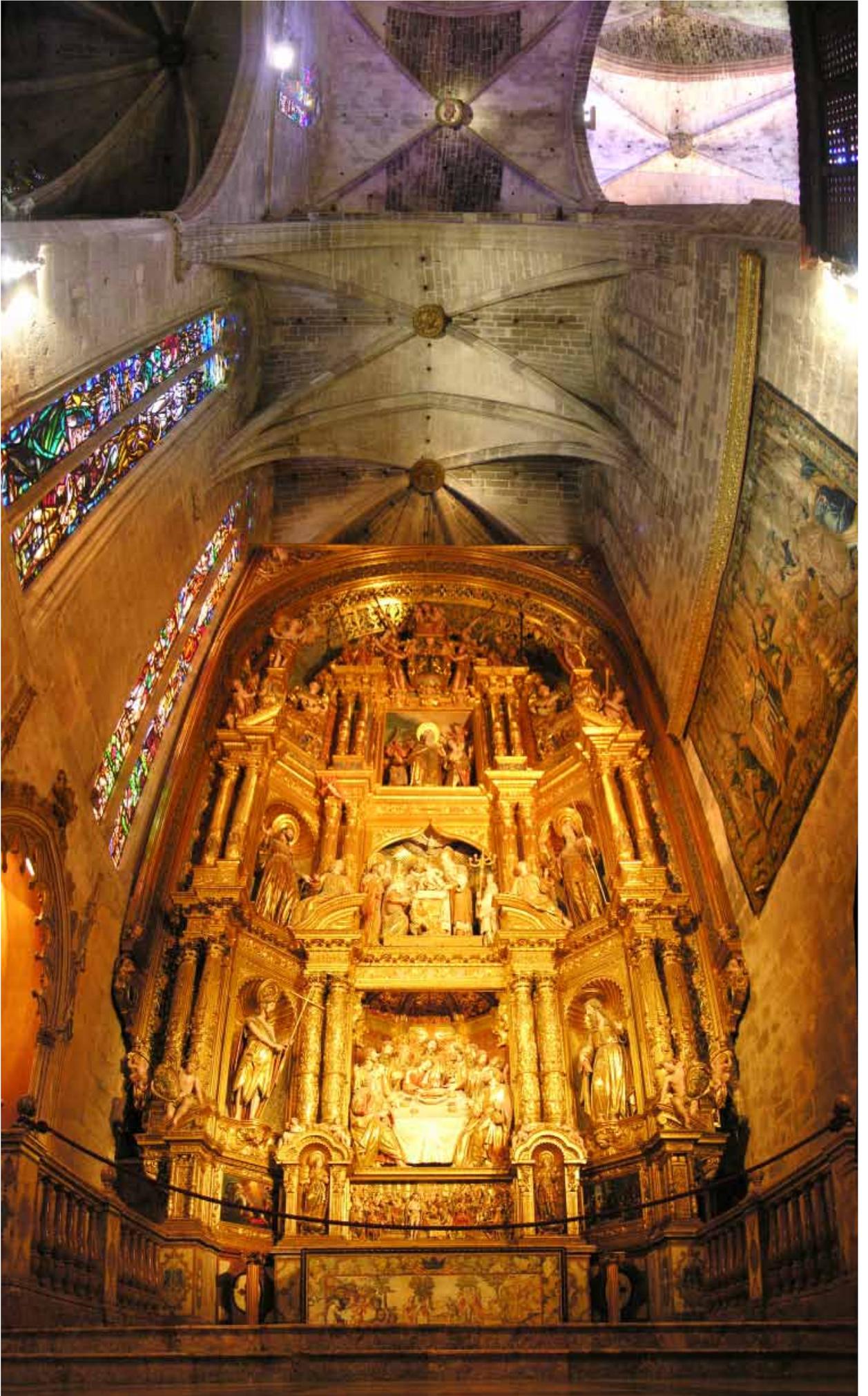
nächste Doppelseite

Chor mit Leuchtern und Umwehrungen von Antoni Gaudí aus dem Jahr 1905, 28. März 2008, 13:14

Nördliche Querhauskapelle „Corpus Christi“ als rein barocker Einbau, 28. März 2008, 13:19







Paris, Invalidendom

Frankreich

Ein ausgedehntes militärisches Quartier wird südlich durch die Doppelanlage eines Zentralbaus, des so genannten Invalidendoms und der Église Saint-Louis, einem Longitudinalbau – voneinander nur durch eine Glasscheibe getrennt – abgeschlossen. Der Dôme des Invalides war einst dem König vorbehalten, der andere den in umliegenden Komplexen untergebrachten Kriegsinvaliden. Die barocke Anlage stammt aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Krypta des Zentralbaus ausgehoben, um hier – ohne das Hauptgeschoss optisch stark zu beeinträchtigen – den Sarkophag mit den Gebeinen Napoleons I. aufbahren zu können. Einzigartig ist die Lichtführung im Invalidendom: Jede Kapelle ist mit monochromen Fensterflächen ausgestattet, die je nach Position die Teilräume gänzlich in gelbes oder blaues Licht tauchen.



links

Der nördlich gelegene große Hof ist heute Teil des Armeemuseums, 30. November 2008, 16:13

Ansicht von Süden, 30. November 2008, 16:57

rechte Seite

Église Saint-Louis Richtung Invalidendom, 30. November 2008, 15:58

nächste Doppelseite

Invalidendom Richtung Norden mit Altar und Blick in das Tonnendach der Église Saint-Louis, 30. November 2008, 15:40

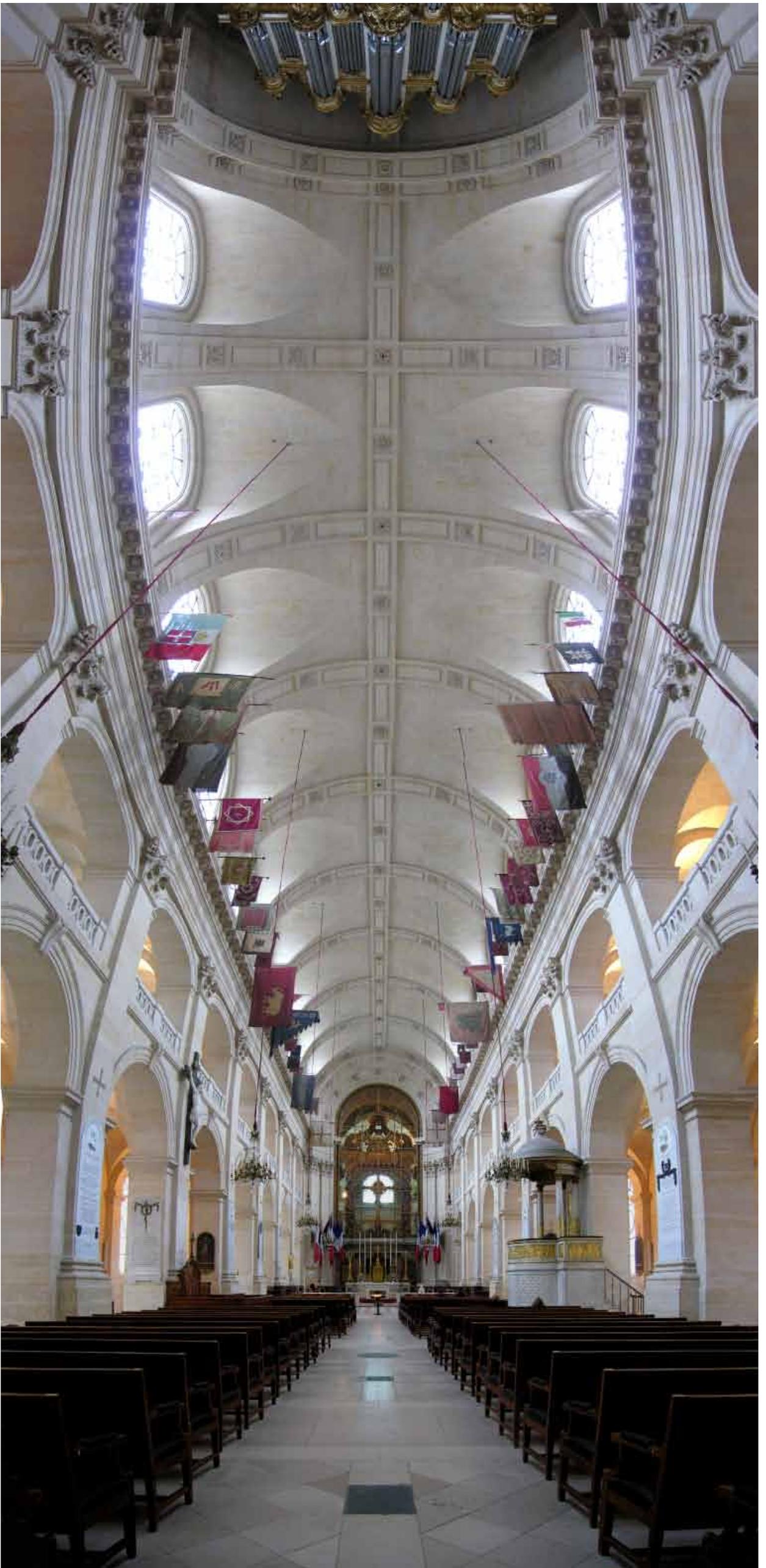
Invalidendom Richtung Osten mit Sarkophag und bemalter Kuppel aus der Zeit Louis XIV, 30. November 2008, 15:32

übernächste Doppelseite

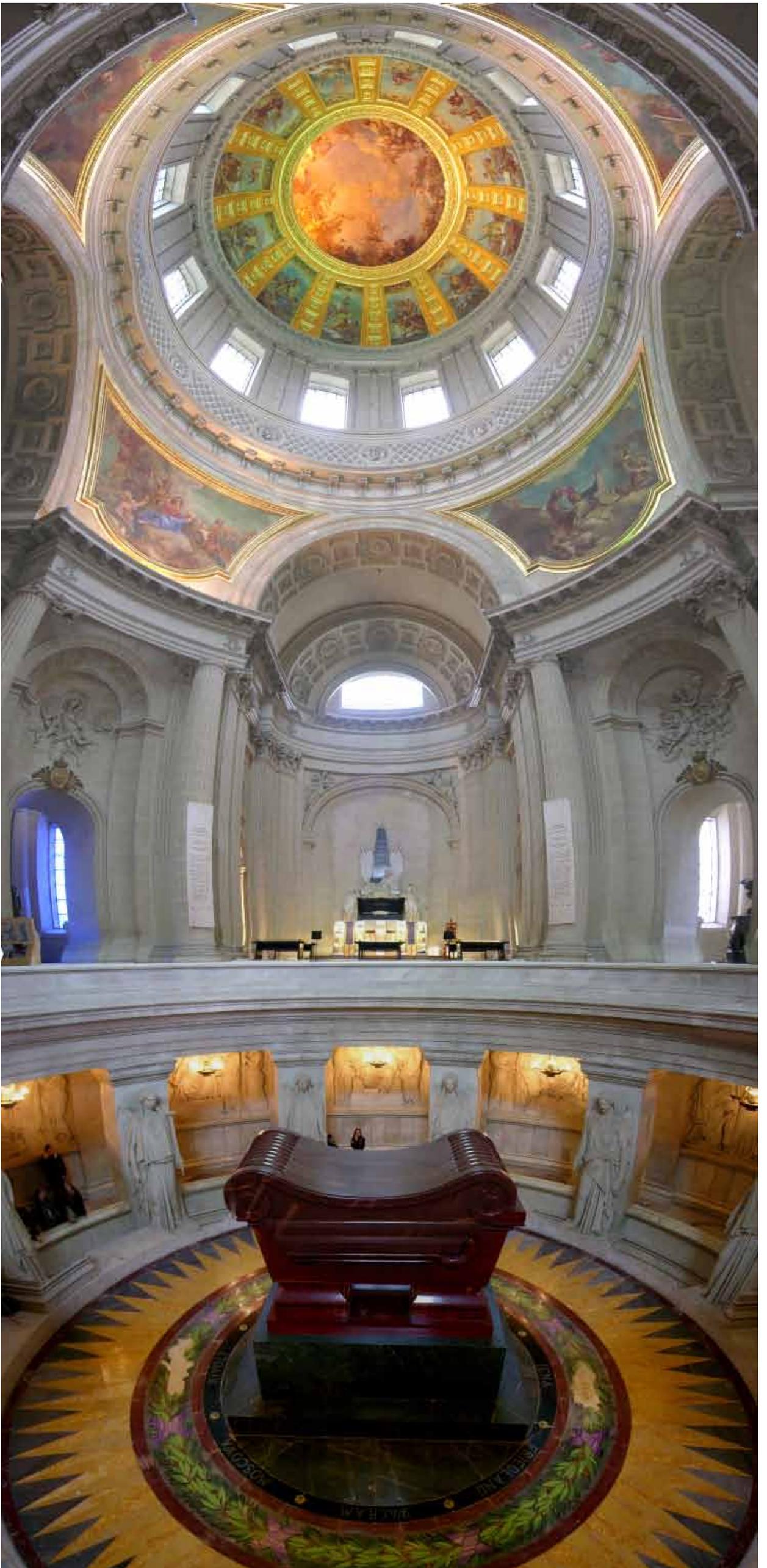
Seitenkapelle des Invalidendoms mit Sarkophag des Marschalls Hubert Lyautey (1873–1934), 30. November 2008, 15:37

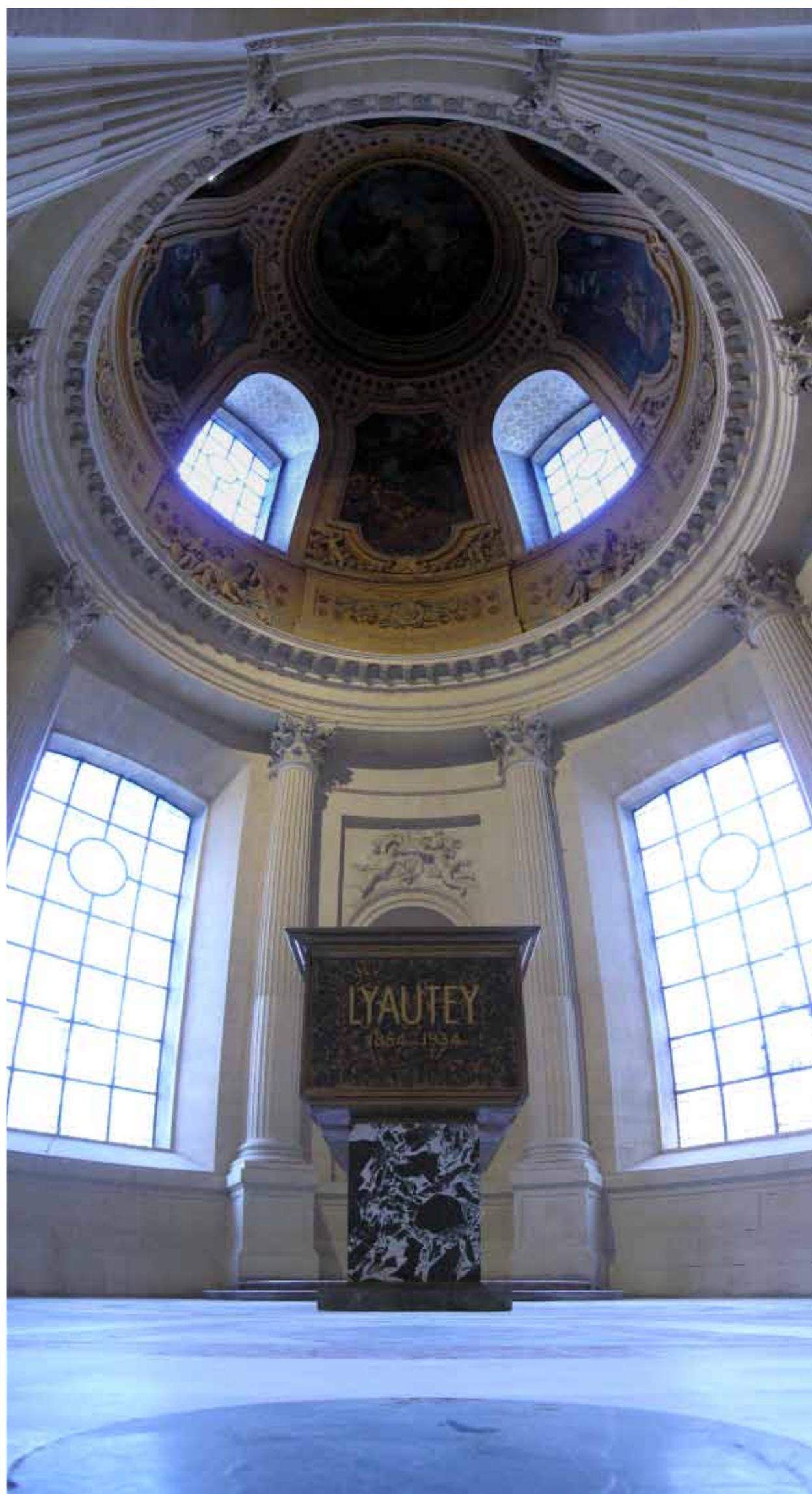
Seitenkapelle des Invalidendoms mit Sarkophag des Marschalls Ferdinand Foch (1851–1929), 30. November 2008, 15:43













Ponte Capriasco, S. Ambrogio

Tessin, Schweiz

Die 1356 erstmals erwähnte Pfarrkirche S. Ambrogio wurde ursprünglich im romanischen Stil errichtet. 1830 folgte die Umwandlung zu einer klassizistischen Anlage, wohl durch Hinzufügung von zwei Querschiffen von denen das westliche das aus dem frühen 16. Jahrhundert stammende großformatige Bild des letzten Abendmahls beherbergt. Ein Schüler Leonardo da Vincis, Cesare da Sesto (1477 bis 1523), soll Schöpfer des Gemäldes sein.



links

Das Gemälde des letzten Abendmahls füllt die gesamte Westwand des Querschiffes aus, 24. August 2007, 14:48

Klassizistische Südfassade mit romanischem Campanile, 24. August 2007, 15:06

rechte Seite

Blick durch das Querschiff nach Westen, 24. August 2007, 14:54



Potsdam, Heilandskirche Sacrow

Brandenburg

Der „Künstler und König“ auf dem preußischen Thron, Friedrich Wilhelm IV., hinterließ – beseelt von seiner Italien-Nostalgie – mit dem Bau der Heilandskirche in Sacrow am Havelufer nördlich von Potsdam ein entsprechendes Zeugnis. Ludwig Persius war der Architekt des kleinen Gotteshauses, das am 21. Juli 1844 mit frei stehendem Campanile geweiht wurde. Persius war gewohnt, Skizzen des Königs in baubare Architektur umzuwandeln, und zusammen schufen sie das Kleinod in spätklassizistischer Italianita. Die südliche Längsseite und der Chor stehen im Wasser, was den Liebreiz vor allem von der gegenüberliegenden Seite des Parks von Groß Glienicke ausmacht. Im geteilten Deutschland durften Westberliner die Heilandskirche wenigstens von Weitem betrachten; in der DDR stand sie faktisch im Niemandsland, denn die Mauer befand sich unmittelbar dahinter. Durch fahrlässige Nichtachtung nahm die Kirche Schaden; Mitte der 1980er Jahre fand zumindest eine bauliche Sicherung statt – initiiert durch den damaligen Regierenden Bürgermeister Richard von Weizsäcker und mit Spenden vornehmlich aus Westberlin. Nach der Wiedervereinigung erfolgte zügig die gesamte Restaurierung des Kirchenbaus.

Hervorzuheben sind die umschränkten Bankreihen und die zur Seite versetzte Kanzel, die den ungehinderten Blick auf die Chorkonche ermöglicht.



links

Ansicht der Heilandskirche von Ludwig Persius, „<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Heilandskirche2.jpg>“, 17. Januar 2010

Heilandskirche und Campanile von Norden, 7. September 2008, 16:53

Westansicht, 7. September 2008, 16:51

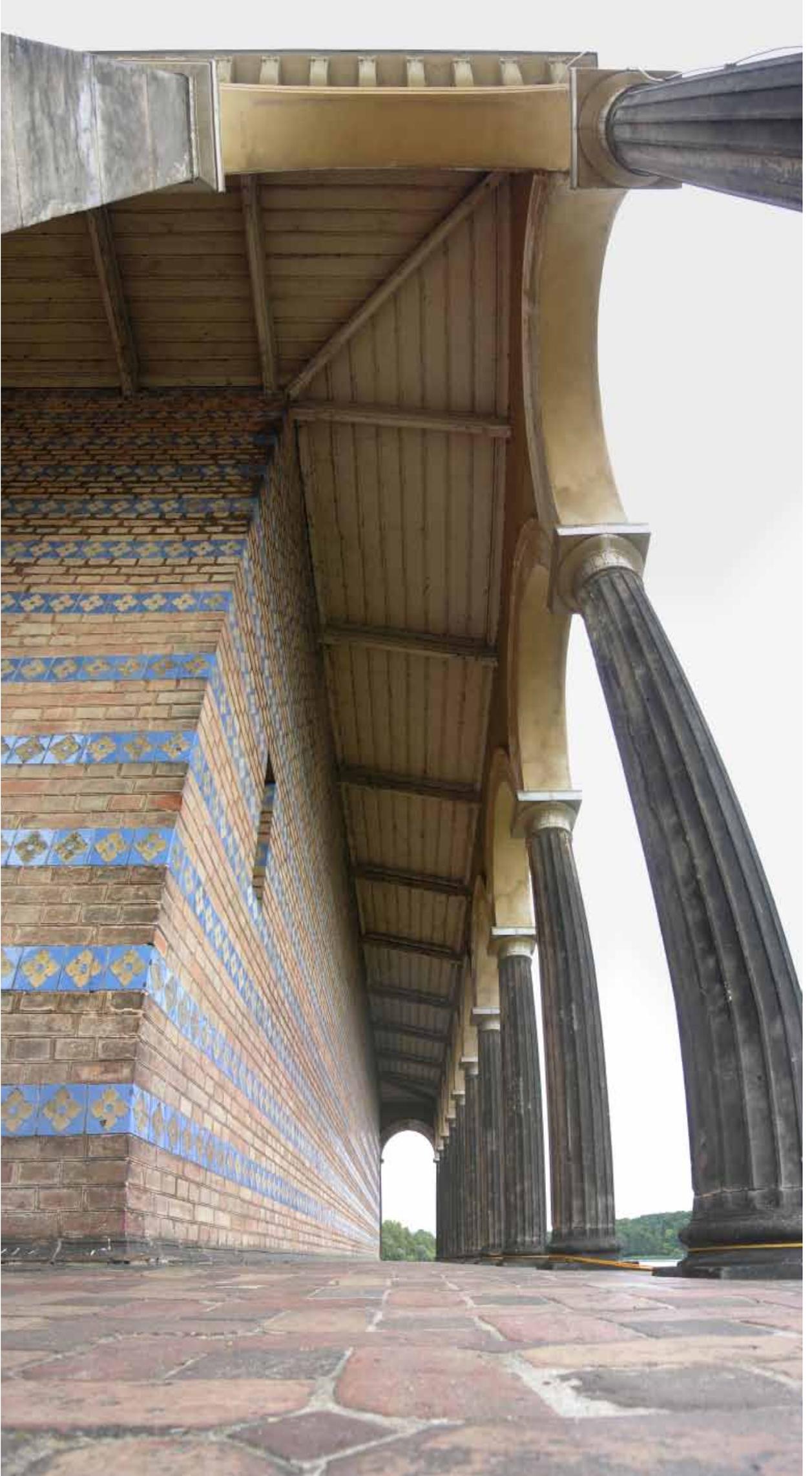
rechte Seite

Südlicher Umgang der Kirche, ein gleichsam außenliegendes Seitenschiff, 7. September 2008, 16:30

nächste Doppelseite

Unter der Orgelempore nach Osten, 7. September 2008, 16:37

Unter der Chortonne mit Blick nach Westen, 7. September 2008, 16:42







Reims, Kathedrale

Champagne-Ardenne, Frankreich

Die dreischiffige Basilika stammt aus dem 13. Jahrhundert, die nach Westen verlängerte Front aus dem 14. Jahrhundert. Die unvollendet gebliebenen beiden Westtürme sind 81 m hoch. Innen misst die Kathedrale 139 m in der Länge, die Breite im fünfschiffigen Querhaus mit doppelter Vierung beträgt 55 m, das dreischiffige Langhaus ist 32 m breit.



links

Nördlicher Pfeiler im Westwerk – im Inneren mit Stein gewordenem Faltenwurf, 1. Dezember 2008, 14:35

Südliche Langhausaußenwand mit Strebepfeilern und aufgesetzten Fialen, 1. Dezember 2008, 14:37

Westwerk, 1. Dezember 2008, 14:58

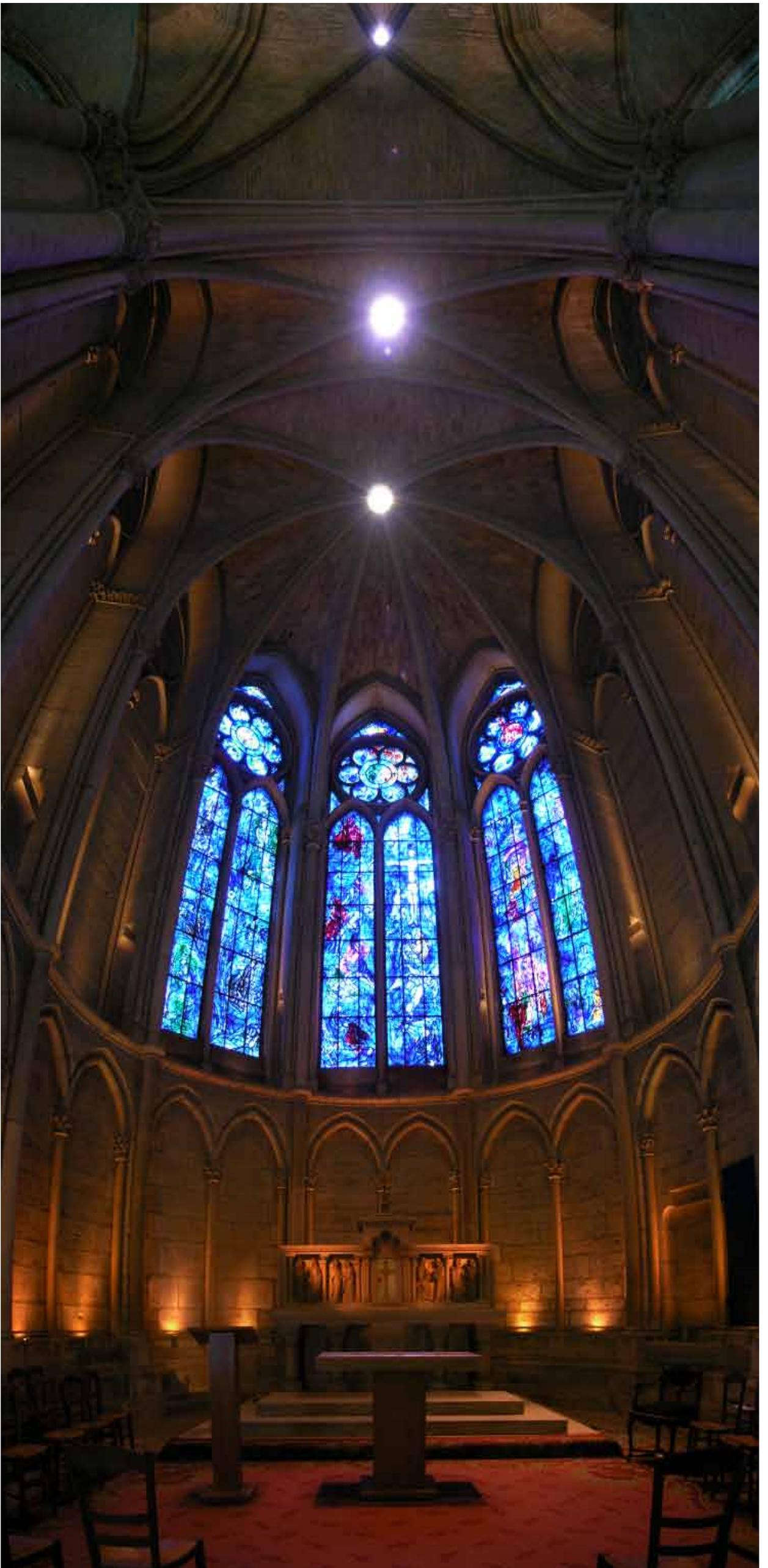
rechte Seite

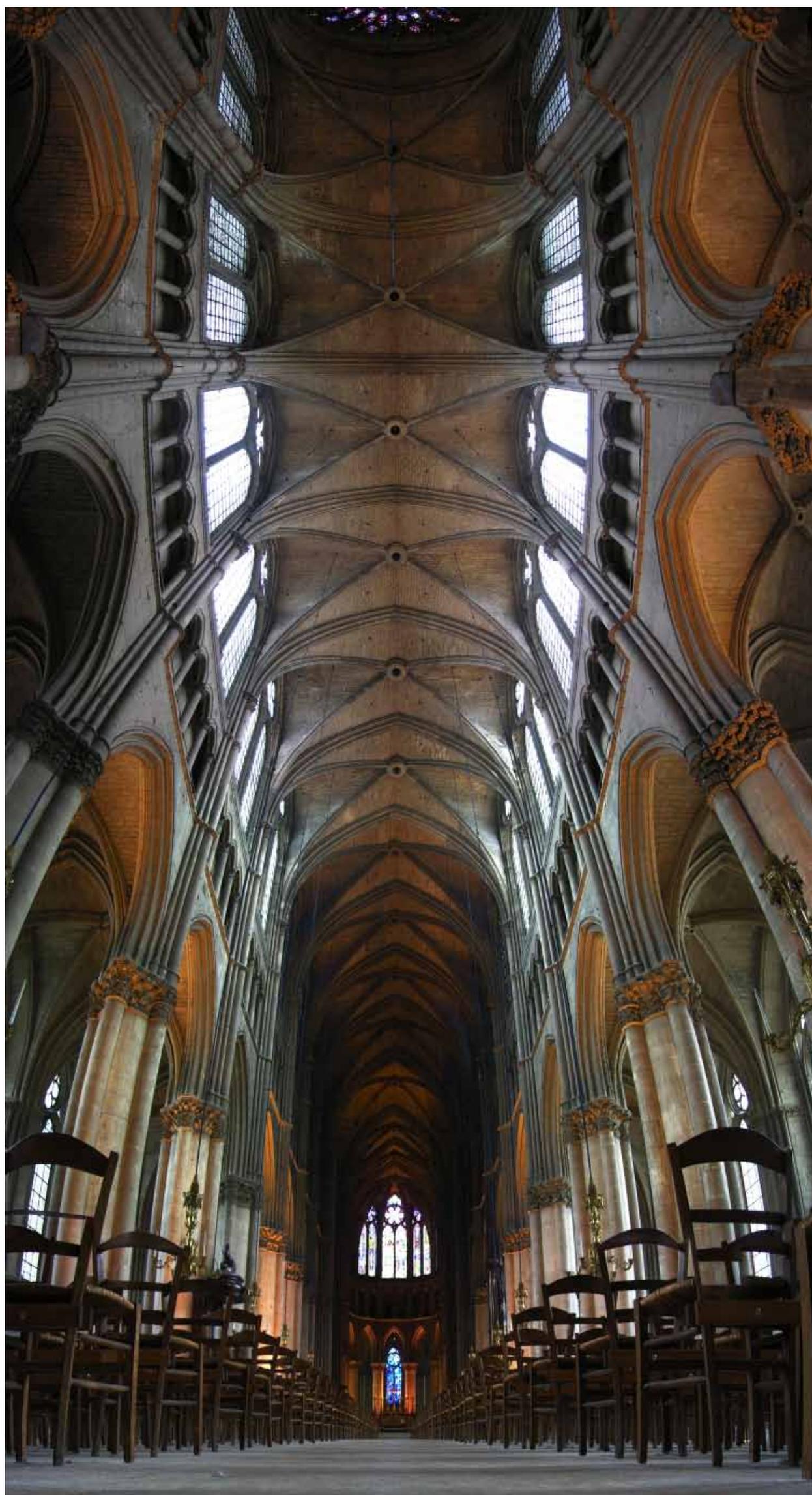
Scheitelkapelle als östlicher Abschluss der Kathedrale mit Fenstern von Marc Chagall, 1. Dezember 2008, 14:18

nächste Doppelseite

Mittelschiff nach Osten, 1. Dezember 2008, 14:18

Mittelschiff nach Westen, 1. Dezember 2008, 14:31







Soissons, ehemalige Abtei Saint Jean des vignes

Picardie, Frankreich

Von weitem sichtbar sind die asymmetrischen Doppeltürme der ehemaligen Abtei Saint Jean des vignes. Die spätgotische Klosteranlage erlitt seit Beginn der Französischen Revolution fortwährende Zerstörungen, so dass heute nur noch die beiden Türme, Ansätze des Kreuzgangs, das Refektorium und ein darunter liegender Keller erhalten sind. Die beiden Letzteren verdanken ihren Erhaltungsgrad der Nutzung durch das Militär.



links

Blick von der Freifläche, die einst vom nördlichen Seitenschiff überwölbt war nach Westen, 1. Dezember 2008, 12:14

Reste des Kreuzgangs vor dem Refektoriumsflügel und den Doppeltürmen, 1. Dezember 2008, 12:20

rechte Seite

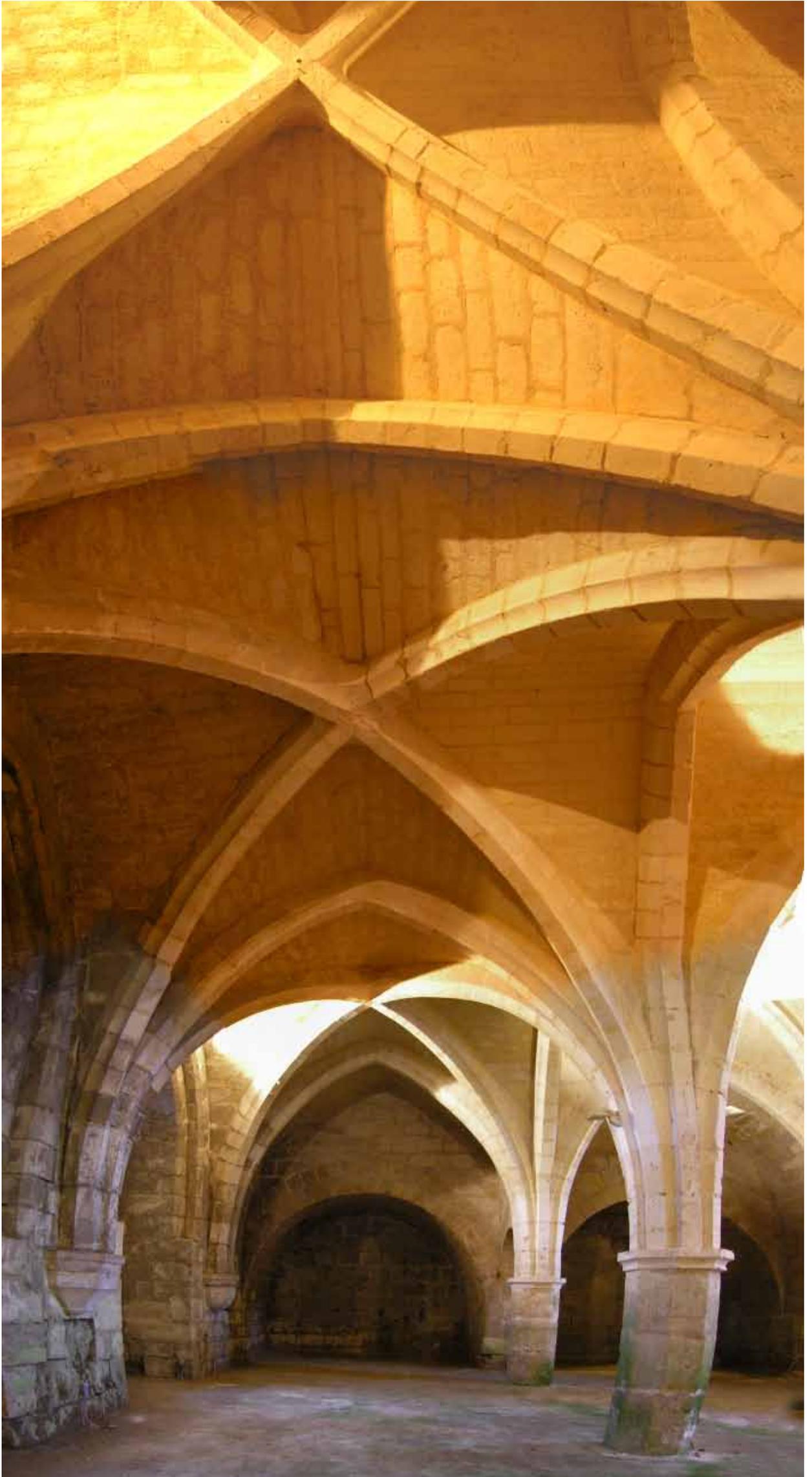
Westwerk, 1. Dezember 2008, 12:28

nächste Doppelseite

Lagerkeller unter dem Refektorium nach Norden, 1. Dezember 2008, 12:25

Zweischiffiges Refektorium in fein skulptierter spätgotischer Architektur nach Norden, 1. Dezember 2008, 12:21







Stralsund, St. Marien

Mecklenburg-Vorpommern

Diese größte der Kirchen Stralsunds ist ein herausragendes Beispiel für das spätgotische Bauen in Norddeutschland. Die Strebebögen verstecken sich unter dem Dach der Seitenschiffe, so dass das Äußere durch Flächigkeit und Geradlinigkeit hervorsticht, moduliert durch mehrere polygonale Strebetürme. Das Westwerk bildet letztlich ein weiteres, vorgelagertes Querschiff, das sich in der Mitte zum Turm entwickelt. Unter diesem ist vom Inneren aus ein seltenes Netzgewölbe zu sehen – im Gegensatz zu den fünf nördlich, südlich und westlich anschließenden Sterngewölben. Das eigentliche Querschiff ist wie das Langhaus dreischiffig. Die barocke Haube des Turms zeigt heute ein anderes Bild als jene von Stürmen zerstörte, vormals erheblich höhere Turmspitze. Ein Sterngewölbe fasst die Vierung zusammen. Nur im Chor sind neugotische Ergänzungen von Karl Friedrich Schinkel zu sehen, die einst die ganze Kirche überzogen.



links

Westwerk mit Mittelturm, Strebe- und Treppentürmen. Bemerkenswert sind die großflächigen Fenster, 13. April 2009, 14:53

Lübecker Stellwagen-Organ aus dem Jahr 1659 an der Westwand, 8. April 2001, 13:29

Blick vom Neuen Markt nach Süden, 13. April 2009, 14:56

rechte Seite

Langhaus mit Blick zum Chor, 13. April 2009, 14:28

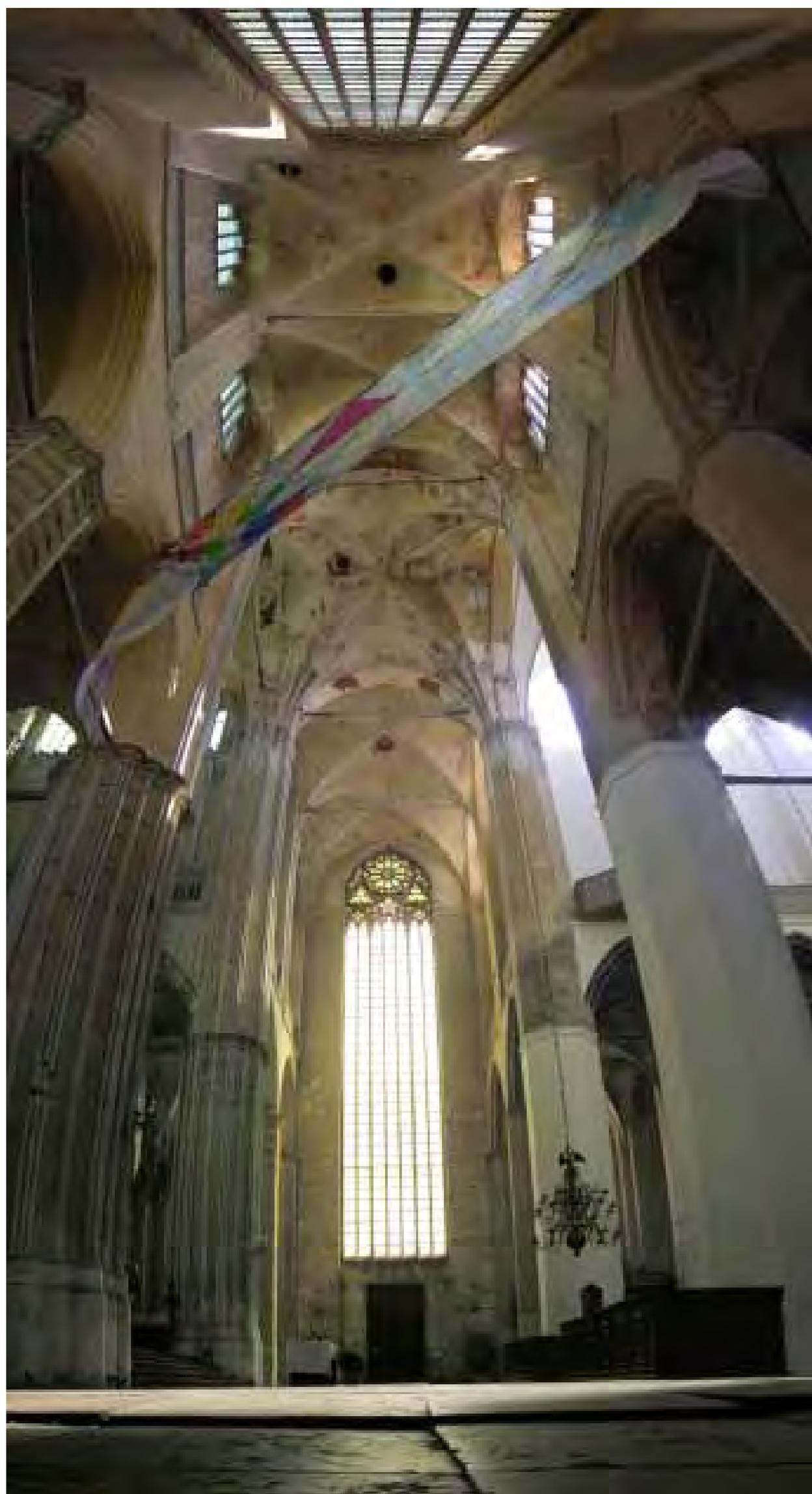
nächste Doppelseite

Querschiff nach Süden, 13. April 2009, 14:32

Westliche Vorhalle Richtung Süden, 13. April 2009, 14:48







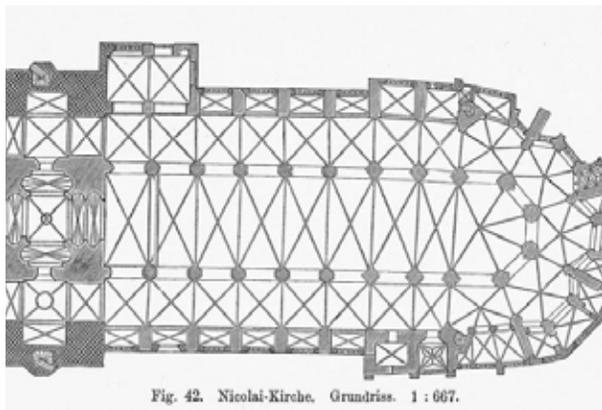


Stralsund, St. Nikolai

Mecklenburg-Vorpommern

St. Nikolai ist die älteste der drei Pfarrkirchen Stralsunds, deren Ursprung auf die Zeit der Verleihung des Stadtrechts im Jahr 1234 zurückreicht. Ab 1270 wurden Teile des Bauwerks im aufkommenden Stil der norddeutschen Gotik umgebaut. In der Zeit vor 1350 entstand ein neues Langhaus; der Einturmanlage im Westen folgte ein zweitürmiger Westbau. St. Nikolai ist eine dreischiffige Basilika ohne Querschiffe – mit offenem Strebewerk –, die sich im Chorbereich etwas verbreitert. Das Langhaus besteht aus sechs Jochen, der Chor aus zwei Jochen mit einem 5/8-Schluss. Bis zur Reformation schmückten dank des wirtschaftlichen Aufstiegs Stralsunds 56 Altäre die Pfeiler im Hohen Chor, das Langhaus und die Kapellen der Seitenschiffe. Herausragend ist die Bemalung des Innenraums: teils figürlich, teils architekturbezogen ornamental.

Im Zuge der Reformation, 1525, verschwanden viele Bestandteile der Innenausstattung; einige Objekte sind heute wieder an ihre alten Aufstellungsorte zurückgekehrt. Andere – vornehmlich barocke Elemente – ergänzen das gegenwärtige Bild von St. Nikolai.



links

Grundriss von St. Nicolai, von Haselberg, 1902
<http://www.dombaumeisterev.de/>, 31. Dezember 2009

Ansicht von Norden, links St. Nicolai, rechts Rathausgiebel, daneben im Hintergrund St. Marien (siehe vorhergehende zwei Doppelseiten)
aus: Herbert Ewe, Stralsund, Rostock 1969, Foto von Günter Ewald

rechte Seite

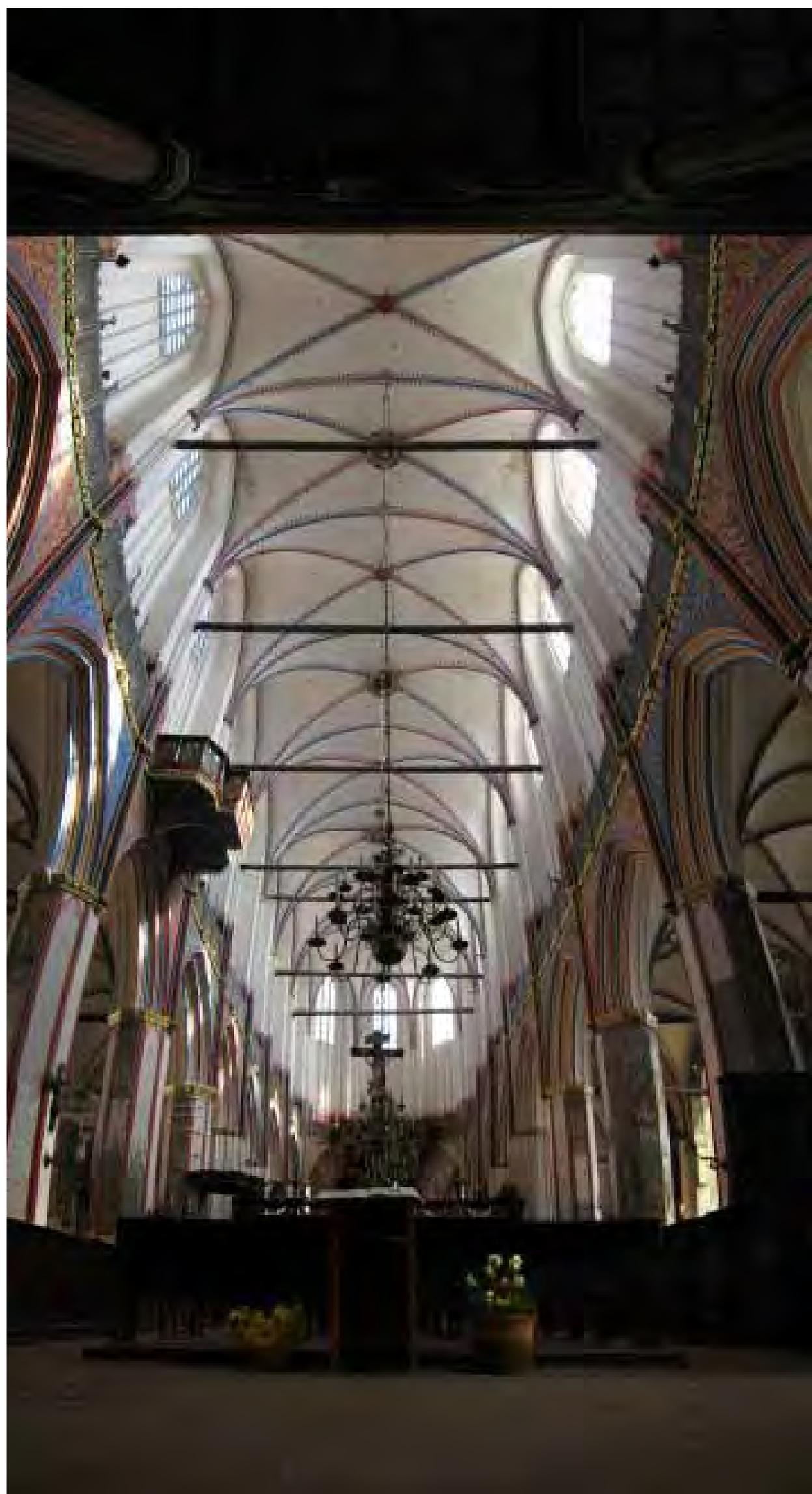
Westbau nach Norden, 13. April 2009, 13:13

nächste Doppelseite

Blick nach Osten mit umlaufendem Wappenfries der Stralsunder Ratsherrengeschlechter aus dem 16. und 17. Jahrhundert, 13. April 2009, 13:09

Greiffenheimsche Kapelle im Chorumgang mit Glaskunst von Johannes Schreiter, 13. April 2009, 13:22





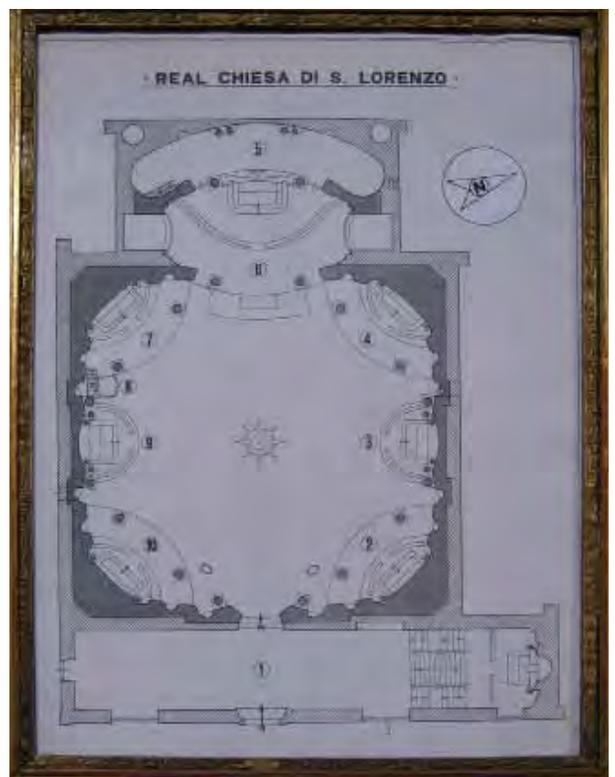


Turin, San Lorenzo

Piemont, Italien

Guarino Guarini zeichnete den Entwurf der in eine Blockecke eingebauten Kirche, deren Hauptraum auf beinahe quadratischem Grundriss eine Rotunde bildet. Für das zwischen 1666 und 1679 errichtete Bauwerk entwickelte er in spielerisch barocker Manier Ideen Borrominis weiter. San Lorenzo prägt sich vor allem durch seine Kuppeluntersicht ins Gedächtnis ein. Der Vorraum im Osten und der Altarraum im Westen erweitern in verringerter Höhenentwicklung den Zentralraum, der sich in Form von kurzen Tonnen in die vier Hauptrichtungen erstreckt. Die Kapellen sind zwischen den Pfeilern der Kuppel mit ihren ausgestülpten Tonnenansätzen angeordnet. Die Kuppel wird von acht, sich mehrfach kreuzenden Rippen getragen. Dreiecke, Vierecke, Fünfecke und ein zentrales Achteck bilden ein architektonisches Ereignis, das sich hell illuminiert als Kontrapunkt vom dunklen Barock des Innenraums abhebt.

Mit dem umlaufenden goldenen Rahmen wäre der Plan schöner



links

San Lorenzo aus dem Hof des königlichen Schlosses Richtung Westen, 31. August 2009, 10:54

Im Vorraum aufgehängte Tafel, 31. August 2009, 10:50

rechte Seite

Blick vom Eingang zur westlichen Altarerweiterung, 31. August 2009, 10:23

nächste Doppelseite

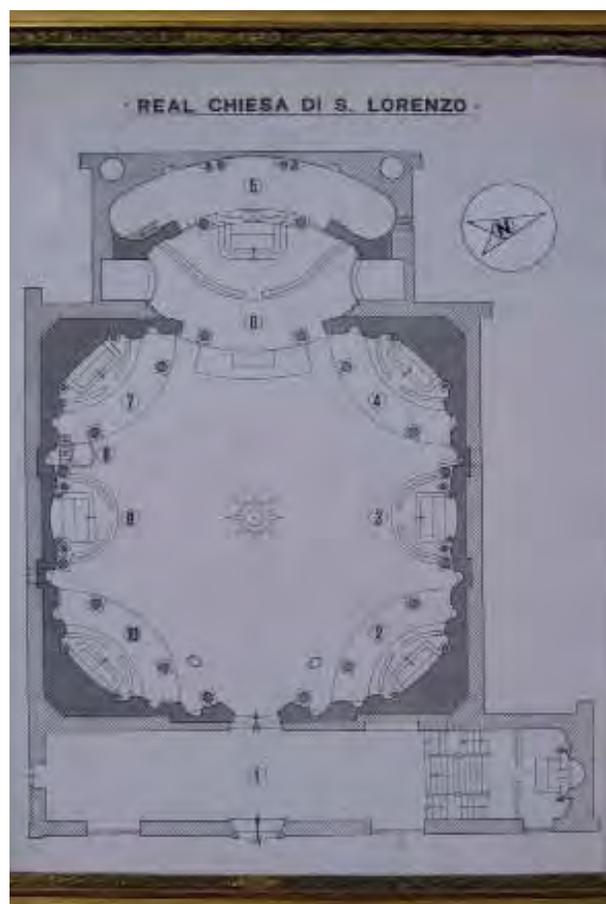
Nördliche Kapelle, 31. August 2009, 10:28

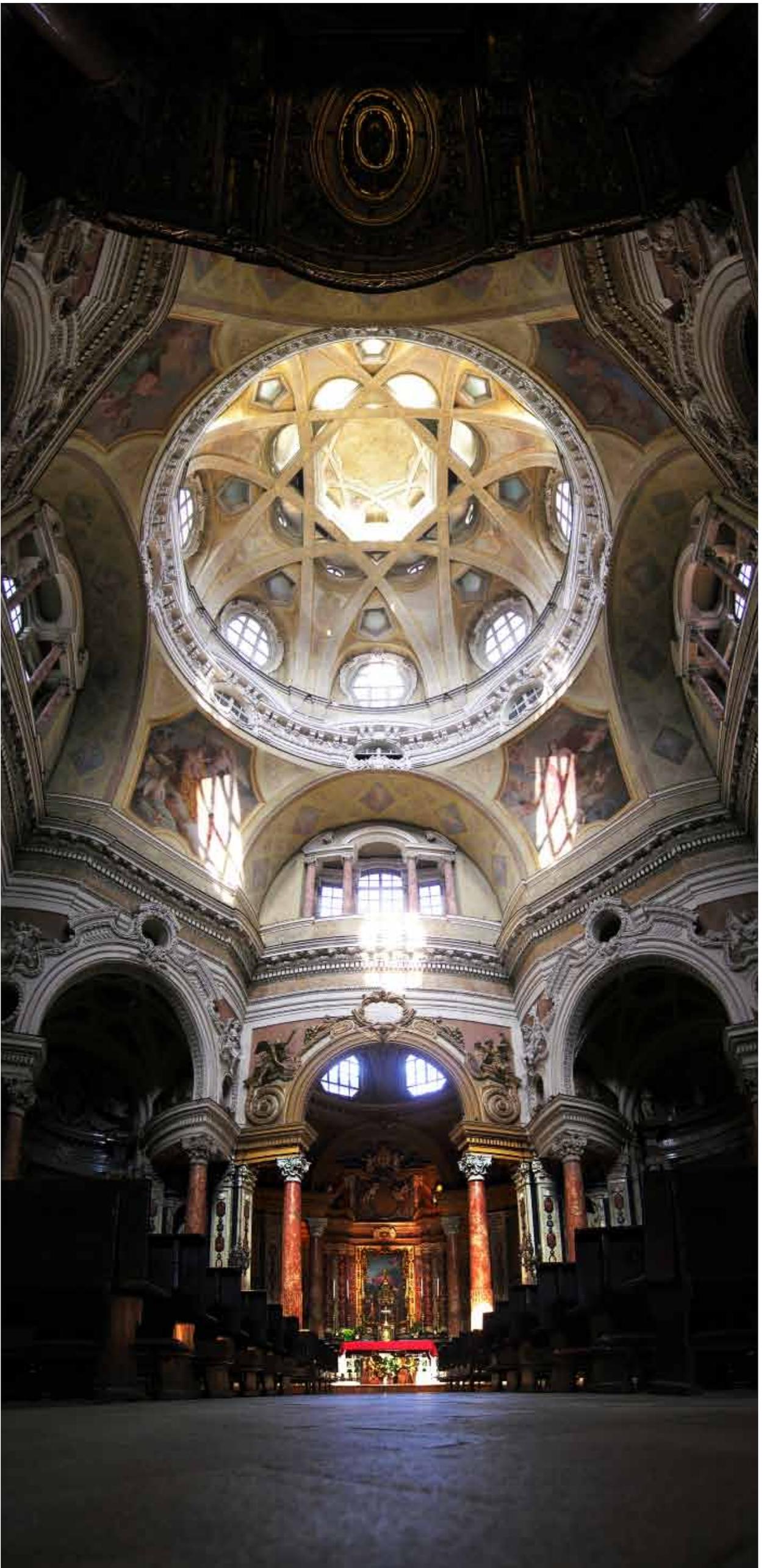
Ausgestülpte nordwestliche Kapelle

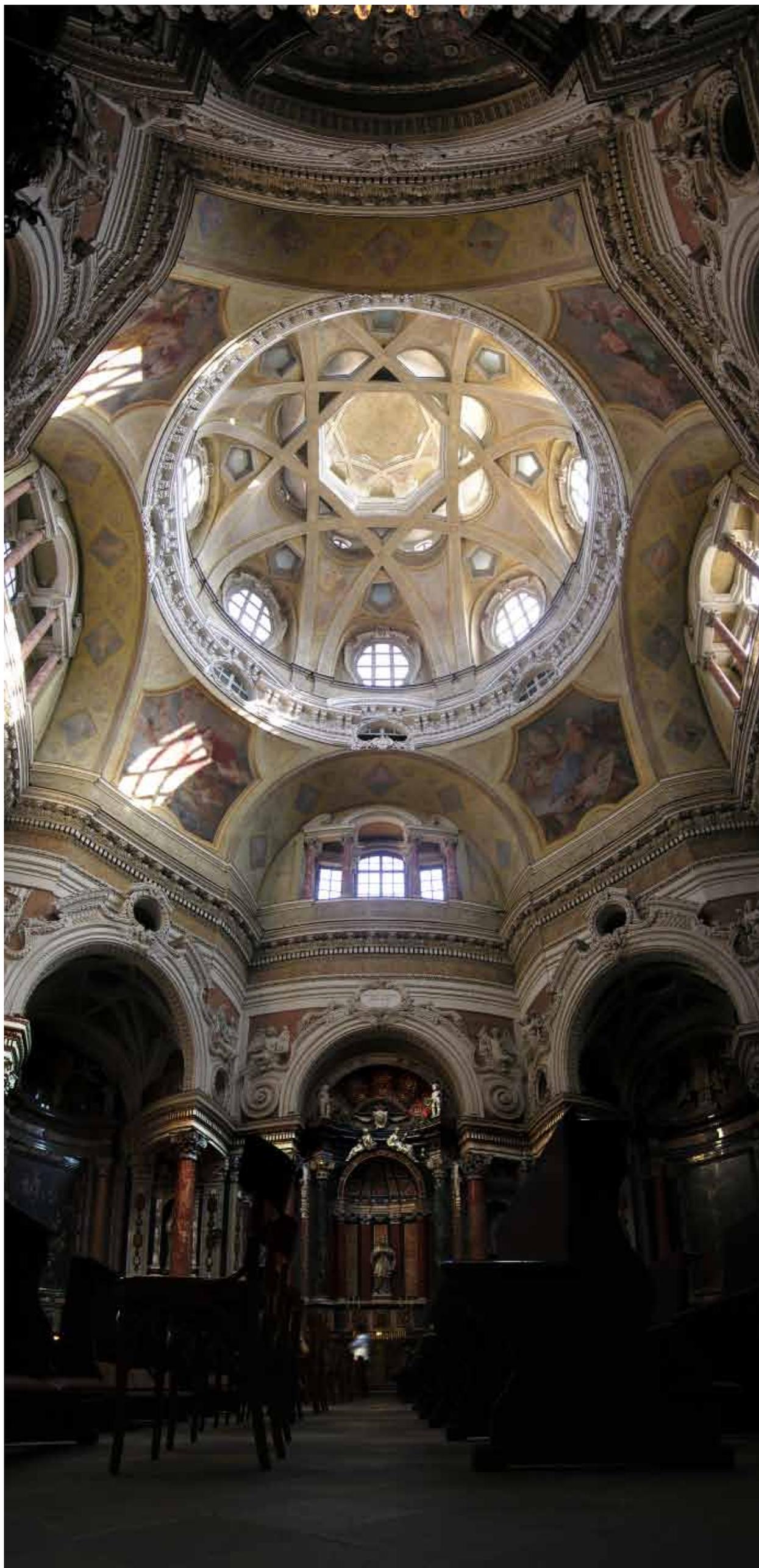
übernächste Doppelseite

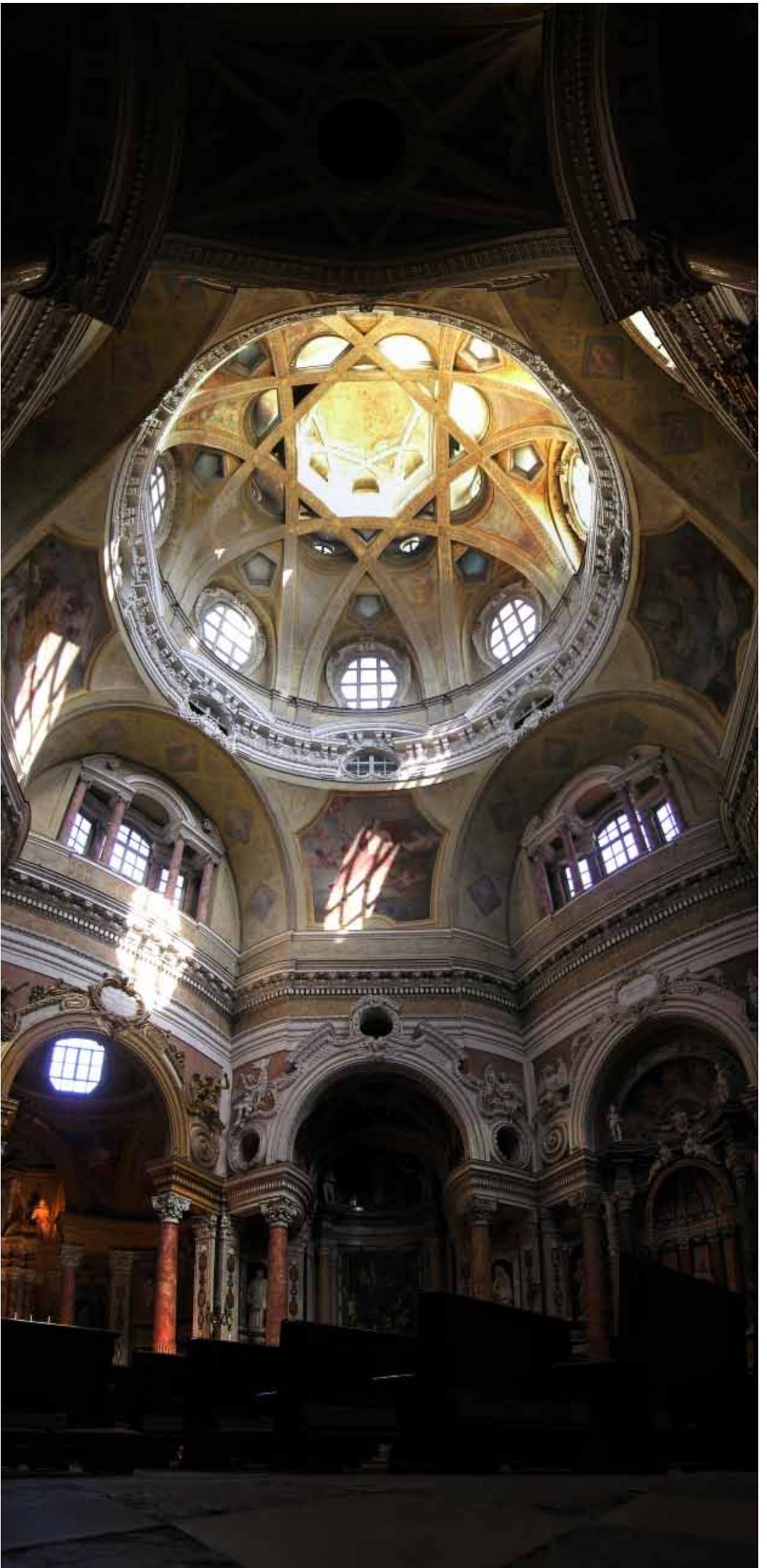
Unter der Kuppel nach Osten, 31. August 2009, 10:36

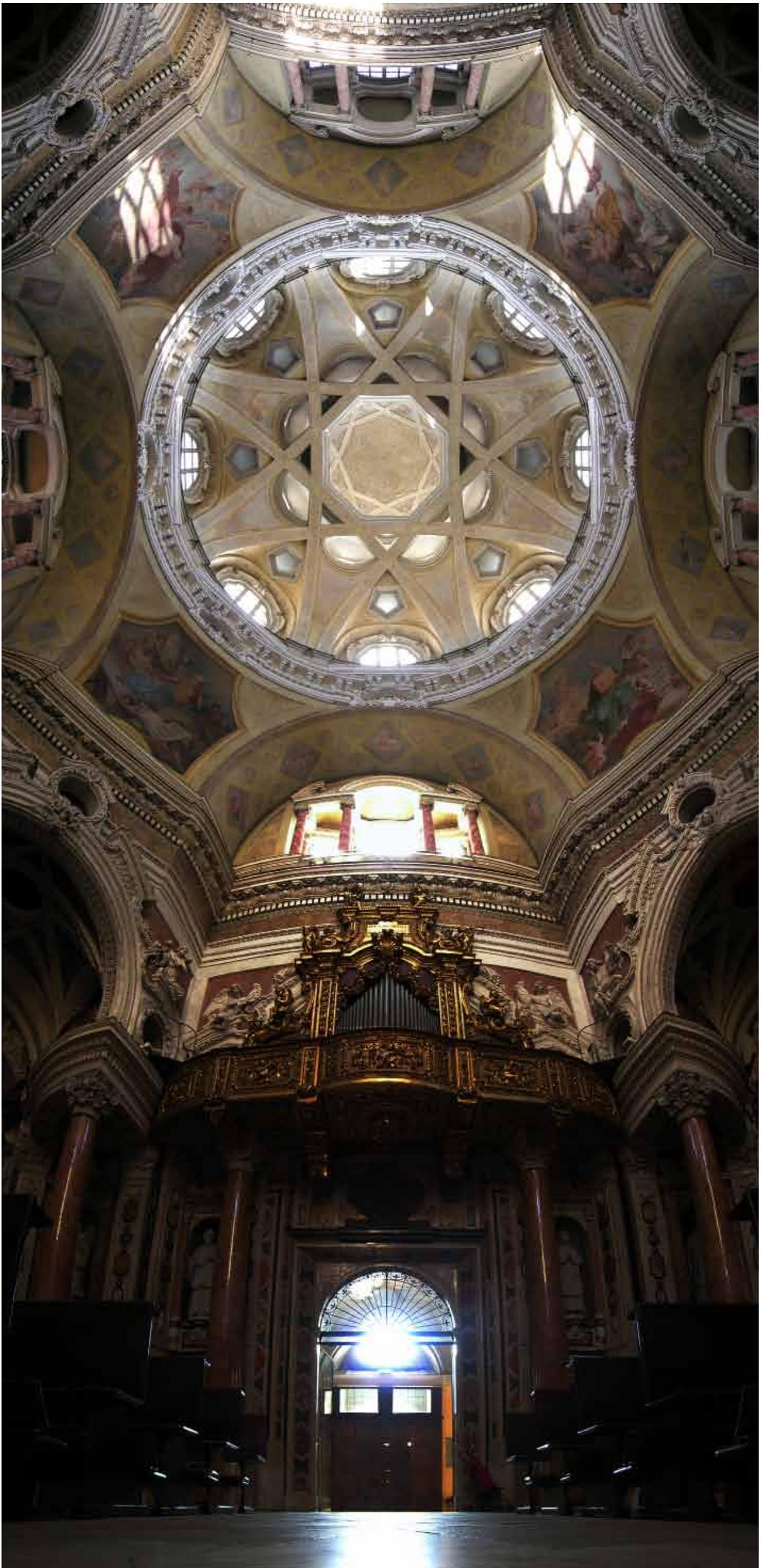
Unter der Kuppel nach Westen, 31. August 2009, 10:51

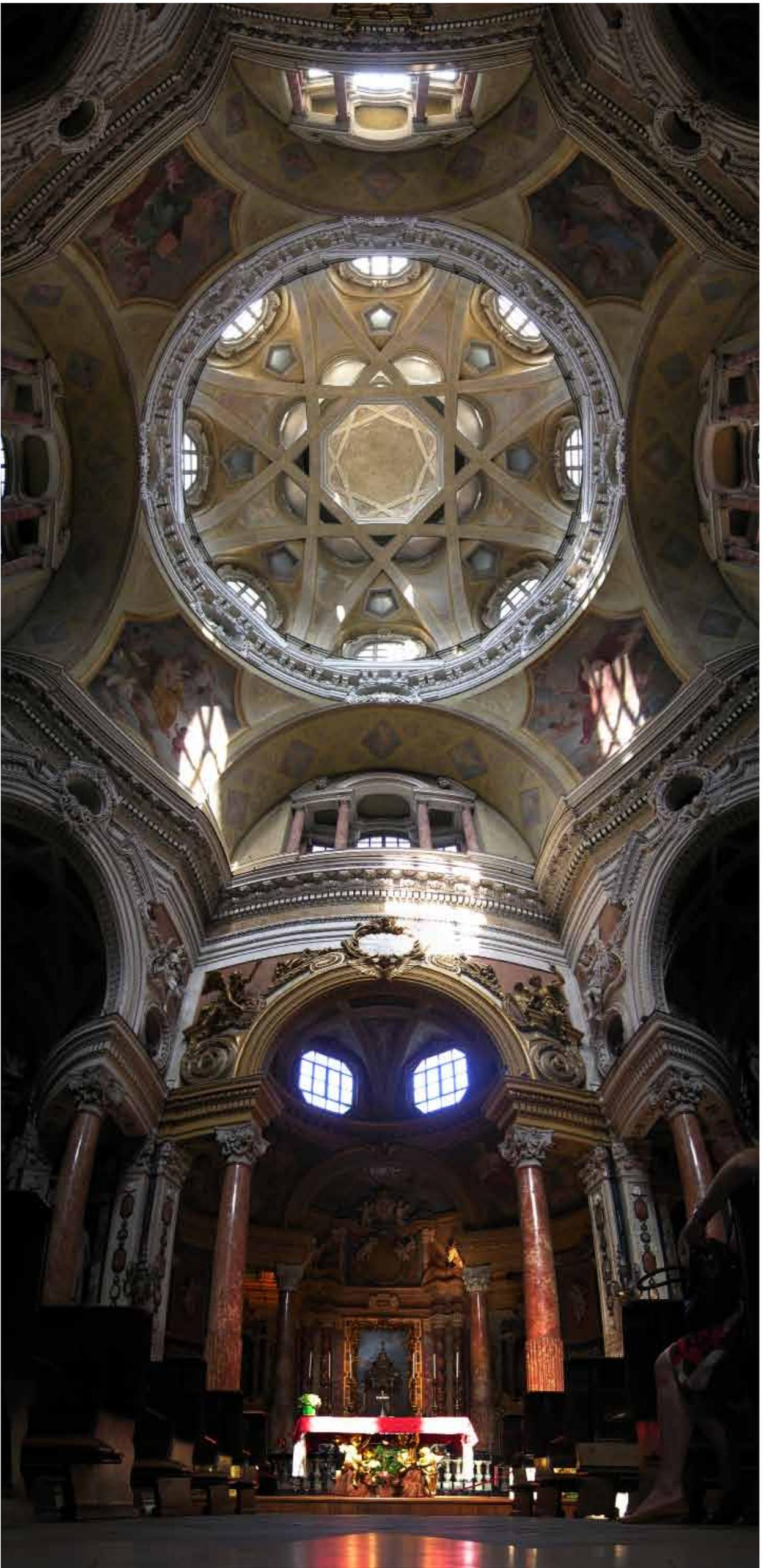












Venedig, San Giorgio Maggiore

Venetien, Italien

Andrea Palladio wurde 1565 mit dem Bau der Kirche beauftragt und schuf ein venezianisches Monument der Spätrenaissance. Ein hervorstechendes Dreiecksgiebel in der Breite des Mittelschiffs auf vier Dreiviertelsäulen in kompositischer Kolossalordnung ruhend, überlagert einen weiteren zurückspringenden Giebel in der Flucht der Seitenschiffe. Die Arbeiten erstreckten sich über den Tod Palladios hinaus bis ins 17. Jahrhundert. Der Grundriss wird von einem griechischen Kreuz gebildet, eine Kuppel überspannt die Vierung. Das östliche Längsschiff wird hinter dem ersten Joch mit einer Art Lettner in Kolonnadenform abgetrennt, in dessen Obergeschoss eine Orgel eingebaut ist – mit dem ungewöhnlichen Effekt, dass man beim Betreten der Kirche auf die Orgel zuschreitet. Sowohl Querschiffe als auch das östliche Mittelschiff schließen halbkreisförmige Wände mit einer halben Kuppel ab. Das östliche Mittelschiff, das das Presbyterium aufnimmt, ist länger als das westliche.



links

Erster Kreuzgang mit Blick auf den Campanile, der im Nordosten neben der Kirche steht und die beiden Dachreiter über den östlichen Seitenschiffen, 14. Juni 2006, 14:56

Blick über das Bacino von Norden, 13. Juni 2009, 17:14

Schaufassade aus istrischem Marmor, 14. Juni 2009, 16:25

rechte Seite

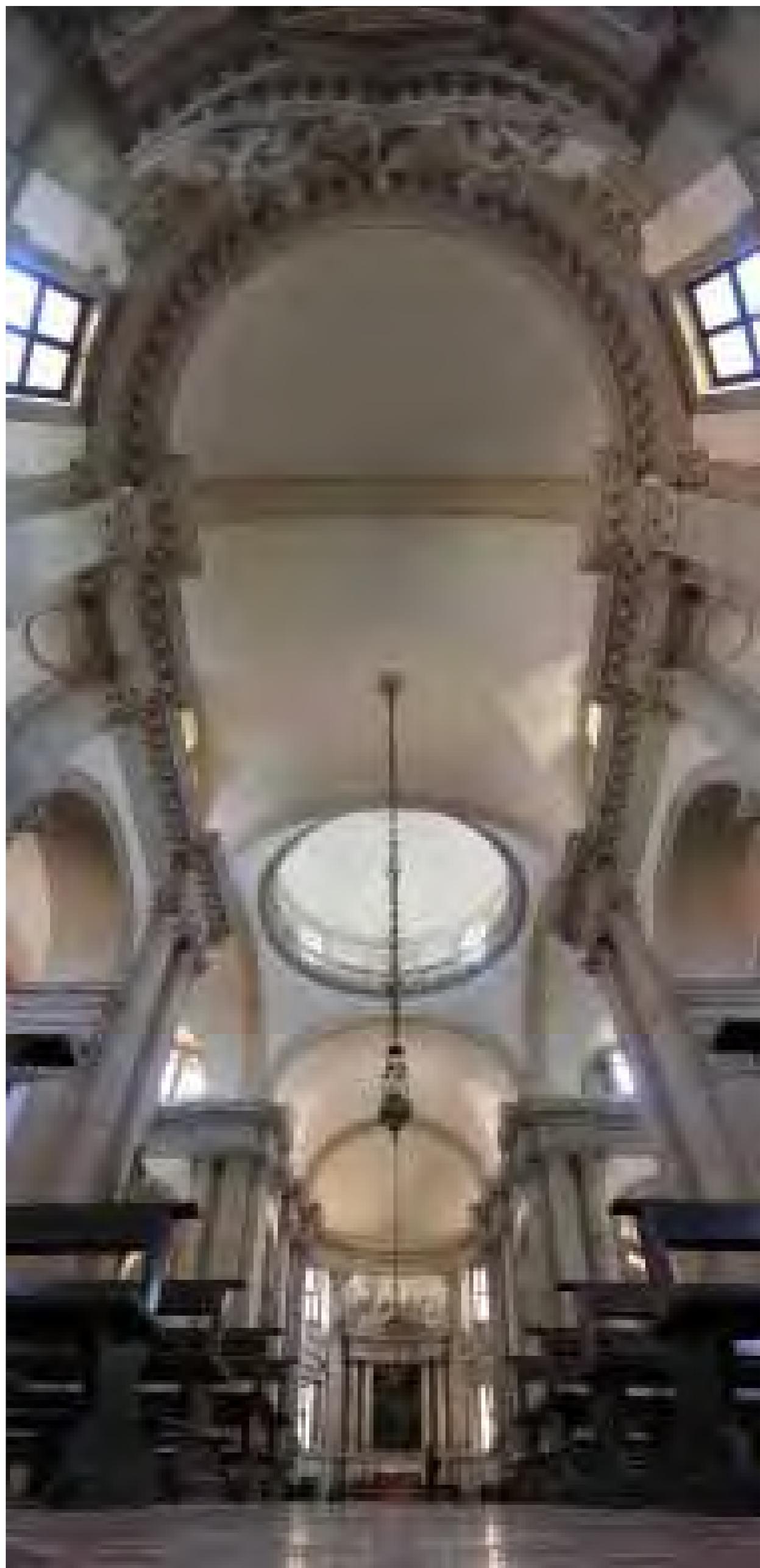
Langhaus mit Vierung und Kolonnade, 14. Juni 2009, 14:36

nächste Doppelseite

Querhaus, 14. Juni 2009, 14:40

Altar mit Aufsatz vor der Kolonnade, 14. Juni 2009, 14:56







Venedig, Basilica Santa Maria Gloriosa dei Frari

Venetien, Italien

Nach dem Abriss des zu klein gewordenen Vorgängerbaus wurde 1250 der Grundstein für eine neue Kirche gelegt. Apsis und Querhaus stammen aus dem 14. Jahrhundert. Die Chorschränke baute man in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein – nahezu zeitgleich mit der Fertigstellung der Fassade. Auffällig an der dreischiffigen Basilika sind die hölzernen Zuganker unter den deutlich gezeichneten Kreuzrippengewölben im Haupt- und in den beiden Seitenschiffen. Das Mittelschiff ist ungewöhnlich lang, an das Querschiff schließen sich mehrere Kapellen an. Der beeindruckende Rundgang führt bis in die Sakristei. Entlang der Längsseitenwände sind kunstvolle Kenotaphe zu finden, die für ihre jeweilige Epoche wie Stülbilder wirken.



links

Grundriss der Basilica Santa Maria Gloriosa dei Frari auf der Rückseite der Eintrittskarte

Hauptfassade im Osten von der Brücke über den Rio Terá aus, 13. Juni 2009, 16:25

rechte Seite

Capella San Michele am südlichen Querhaus, 13. Juni 2009, 16:11

nächste Doppelseite

Langhaus mit Blick auf die Chorschränke und Durchblick auf die Chorapsis mit Tizians Gemälde der Himmelfahrt Mariens, 13. Juni 2009, 15:53

Das Kenotaph für Antonio Canova schufen seine Schüler nach dessen Tod im Jahre 1822 nach einem Vorbild des Meisters (Grabdenkmal für Erzherzogin Marie Christine in der Augustinerkirche in Wien, 1801–1805) mit anderem Figurenprogramm, 13. Juni 2009, 16:20

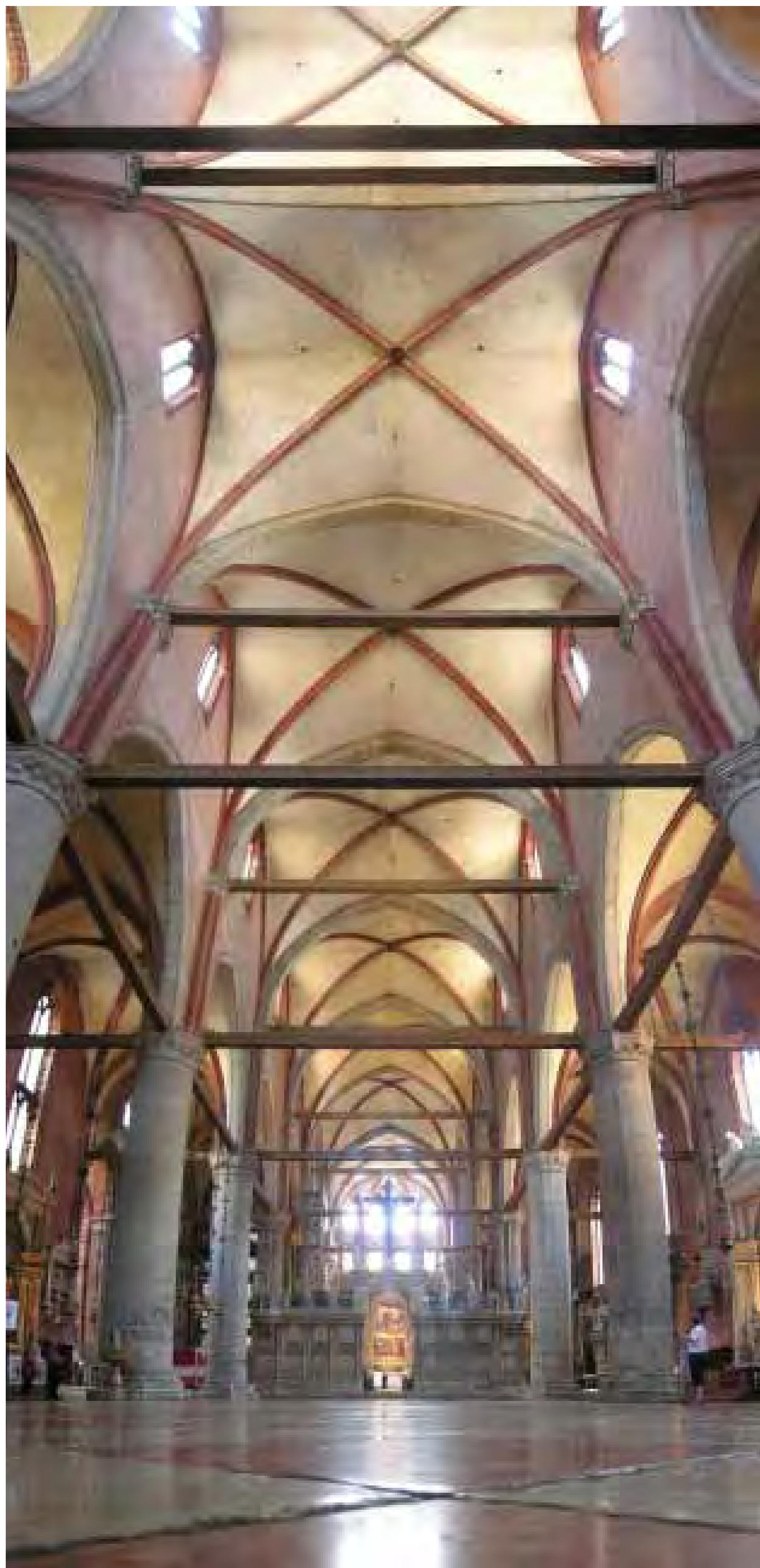
übernächste Doppelseite

Sakristei am nördlichen Querschiff, 13. Juni 2009, 16:01

Reich geschmückte nördliche Querschiffwand mit Durchgang zur Sakristei, 13. Juni 2009, 16:06

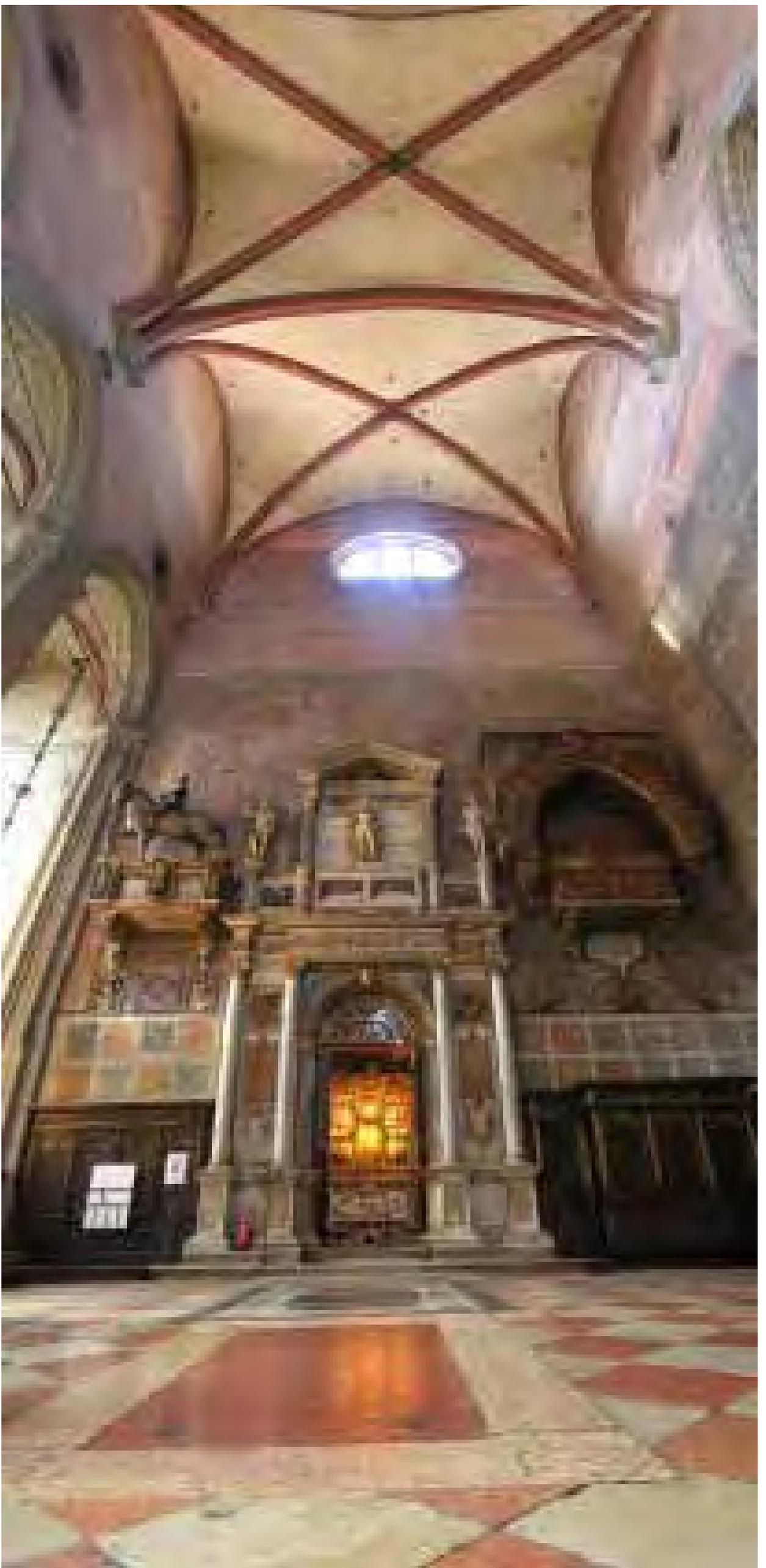












Venedig, Chiesa del Santissimo Redentore

Venetien, Italien

Andrea Palladio, der in Venedig gerade mit dem Bau von San Giorgio Maggiore beschäftigt war, hatte 1577 bei diesem Bauwerk drei Funktionszusammenhänge zu lösen: nämlich die Vereinigung von Motiv-, Prozessions- und Klosterkirche. Die Bereiche entwickeln sich hintereinander: Das einschiffige, tonnenüberwölbte Langhaus stellt den Endpunkt der Prozession von Venedig nach Giudecca dar; das anschließende leicht erhöhte Presbyterium auf quer gestelltem ovalen Grundriss überragt eine Tambourkuppel; eine halbkreisförmige Kolonnade schließt den Raum der Kapuzinermönche in der Apsis ab. Die Kirche verfügt dadurch szenisch über zwei hintere Abschlüsse, wobei die Apsis gleichsam den Fond bildet.

Die Fassade mit den drei sich in Höhe und Tiefe überlagernden Dreiecksgiebeln zitiert den griechischen Tempel. Im Inneren sind im Hauptraum beidseitig je drei Kapellen angeordnet, einerseits zur rhythmischen Gliederung der Wände, andererseits verbergen sie die Stützkonstruktion des Tonnendachs, so dass die Seitenwände außen gerade ausgeführt werden konnten.



links

Nahsicht der Fassade mit der breiten Freitreppe, 14. Juni 2009, 13:51

Bronzeskulptur des Erlösers vor der rechten Längswand, 14. Juni 2009, 14:15

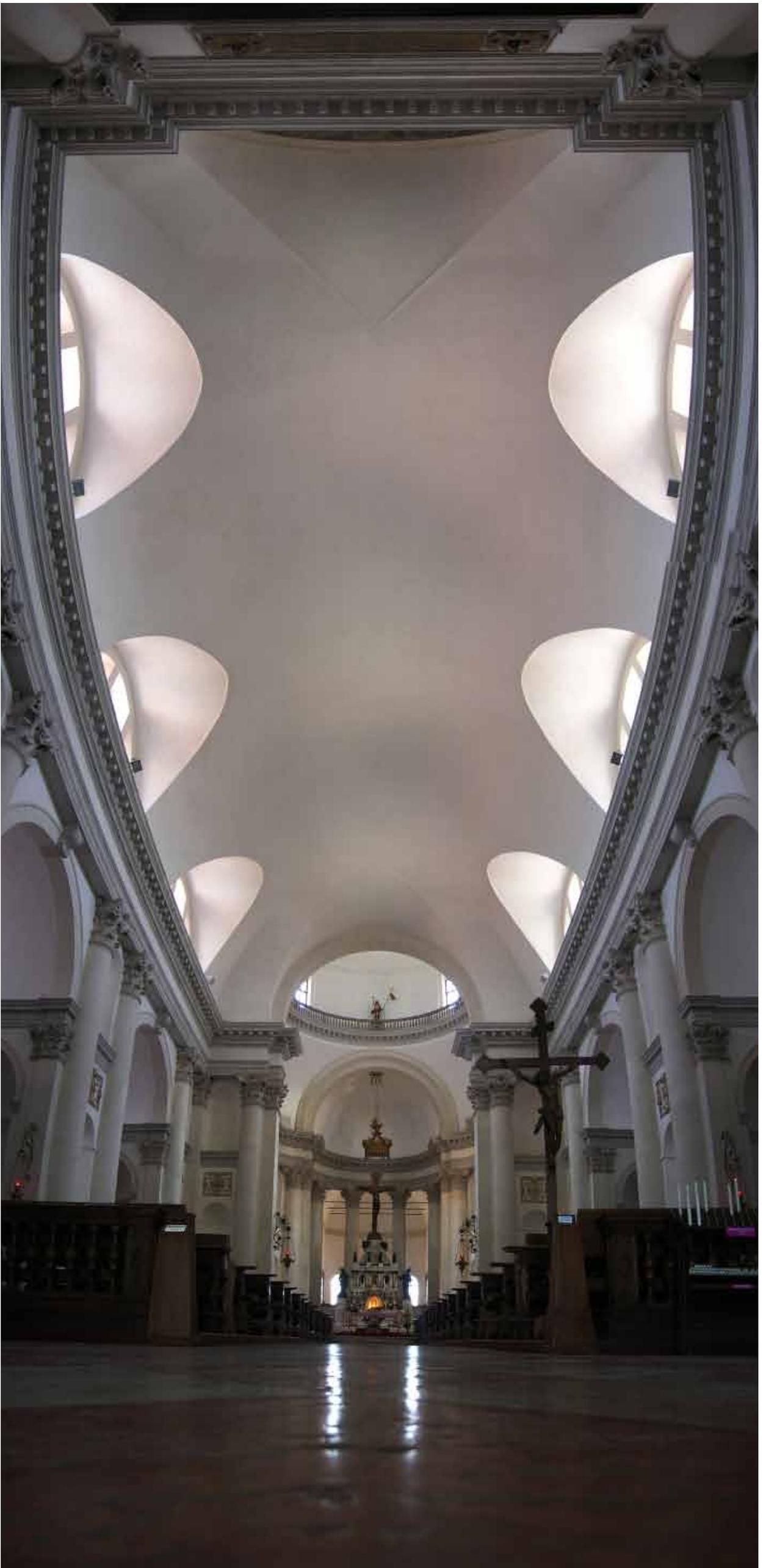
rechte Seite

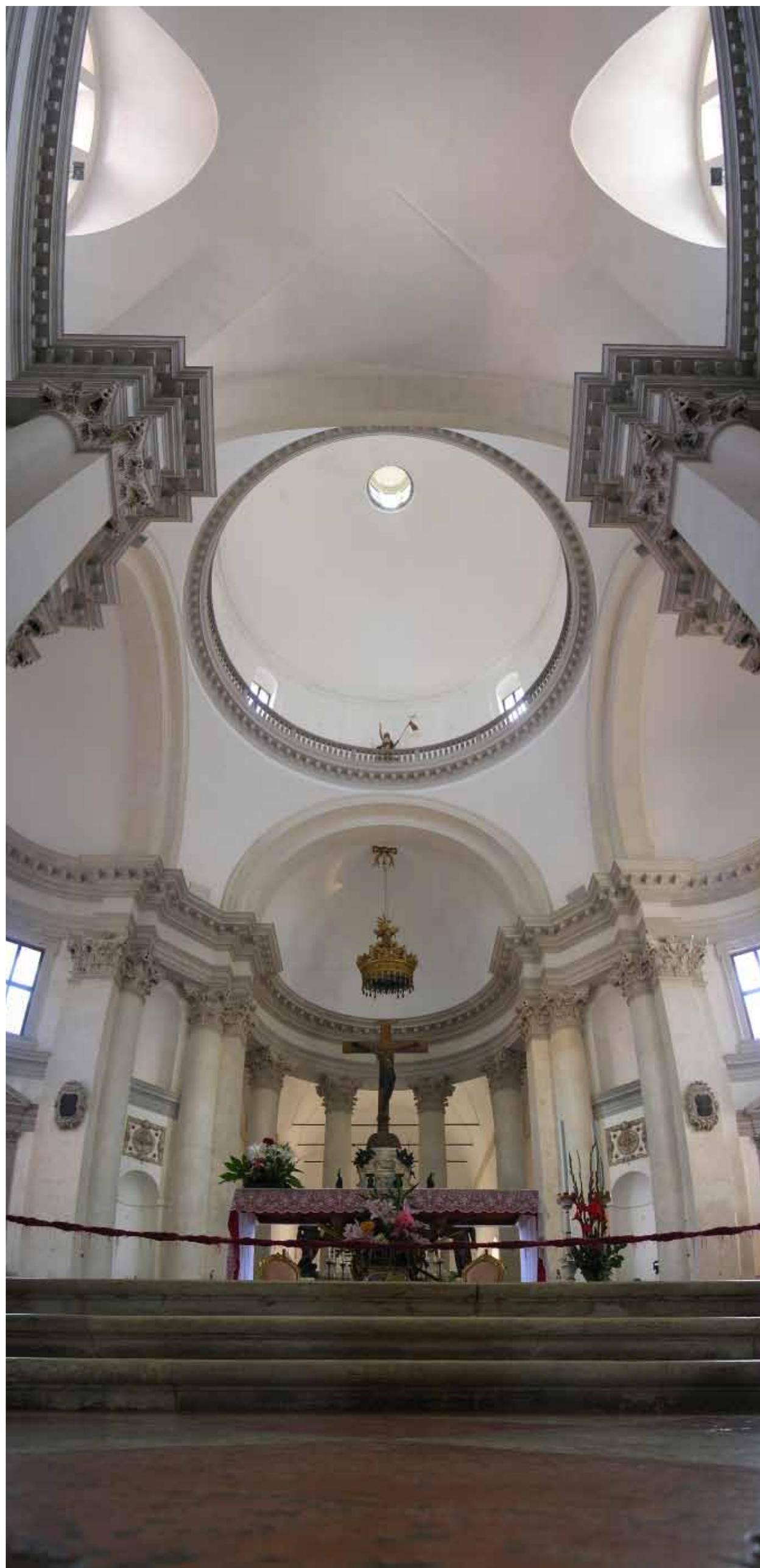
Longitudinalbau mit dahinter liegendem Presbyterium und Apsis, 14. Juni 2009, 13:59

nächste Doppelseite

Blick aus dem Hauptraum ins Presbyterium unter dem Tambour, 14. Juni 2009, 14:03

Blick zurück zum Eingang, 14. Juni 2009, 14:07







Wachendorf (Mechernich), Bruder-Klaus-Kapelle
Nordrhein-Westfalen

In der Eifeler Hügellandschaft erbaute Peter Zumthor 2007 für den Landwirt Herrmann-Josef Scheidtweiler die kompakte Kapelle mitten in den Feldern als Ort der Gebetes, der Ruhe und der Besinnung. Das Innere des rohen Betonbaus formen die Abbilder der Schalung: Baumstämme, die nach Erhärten des Betons weggebrannt wurden und dadurch die dunkle Patina erzeugten. Außen sind die Tagwerke des Stampedbetons des fünfeckigen Monolithen gut zu erkennen. Linsen schließen innen durch die Wand gestoßene Röhren ab. Entstanden ist ein dunkler, mystischer Raum mit einem kurzen Eingangsflur, der in den zeltförmigen Hauptraum übergeht. Dieser ist oben ungeschützt offen. Einzige Ausstattungsmerkmale sind eine Bank, ein Kerzenbehältnis, eine Kerzenjardiniere, eine kleine Skulptur auf einer Stele, ein aus der Wand ragendes Rad und ein Hinweisschild, man möge nicht fotografieren.



links

Kartusche in einer kreisrunden Öffnung mit grundlegenden Informationen, 30. Januar 2010, 15:41

Ansicht von Osten, 30. Januar 2010, 15:34

Außenwanddetail, 30. Januar 2010, 15:35

rechte Seite

Blick aus dem Inneren der Kapelle zum Eingang und in den Himmel, 30. Januar 2010, 15:27





Wesel, Willibrordi-Dom

Nordrhein-Westfalen

Anfang des 16. Jahrhunderts wurde der Willibrordi-Dom in Wesel als fünfschiffige Basilika im spätgotischen Stil erbaut – der Turm mitten im Westwerk ist Relikt des hochgotischen Vorgängerbaus. Mit Einführung der Reformation, 1540, wurde das imposante Bauwerk fertig gestellt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte eine Renovierung im Stile der Neugotik, deren Chorumgang als einzige neugotische Hinzufügung nach den verheerenden Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg übernommen wurde. Seit 1947 ist der Willibrordi-Dombauverein gemeinsam mit Dombaumeisterfamilie Deurer mit der stetigen Vervollständigung des Gesamtkunstwerks befasst, das 1994 durch Aufsatz des Dachreiters äußerlich vollendet wurde. Als Beispiel sei die hoch aufragende Orgel aus dem Jahr 2000 genannt, die – ganz außergewöhnlich in der Vierung platziert – Musik und Gesang als tragende Momente evangelischen Glaubensbekenntnisses hervorhebt.



links



Willibrordi-Dom aus östlicher Richtung mit Chorumgang und Dachreiter über der Vierung, den großen Westturm verbergend, 12. Juni 2008, 16:50

Willibrordi-Dom aus Südwest, 17. März 2010, 12:02

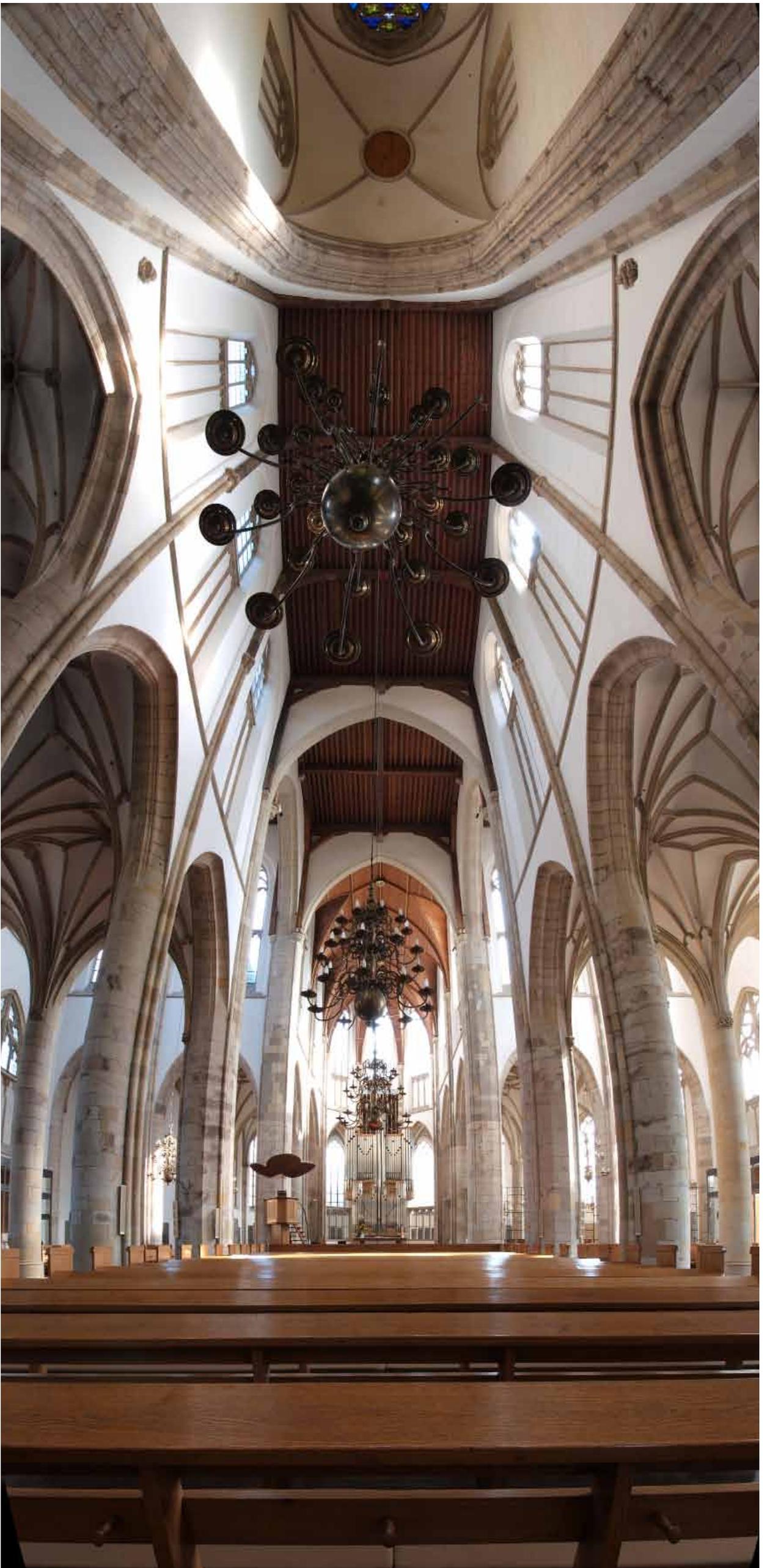
rechte Seite

Mittelschiff von West nach Ost, 17. März 2010, 11:43

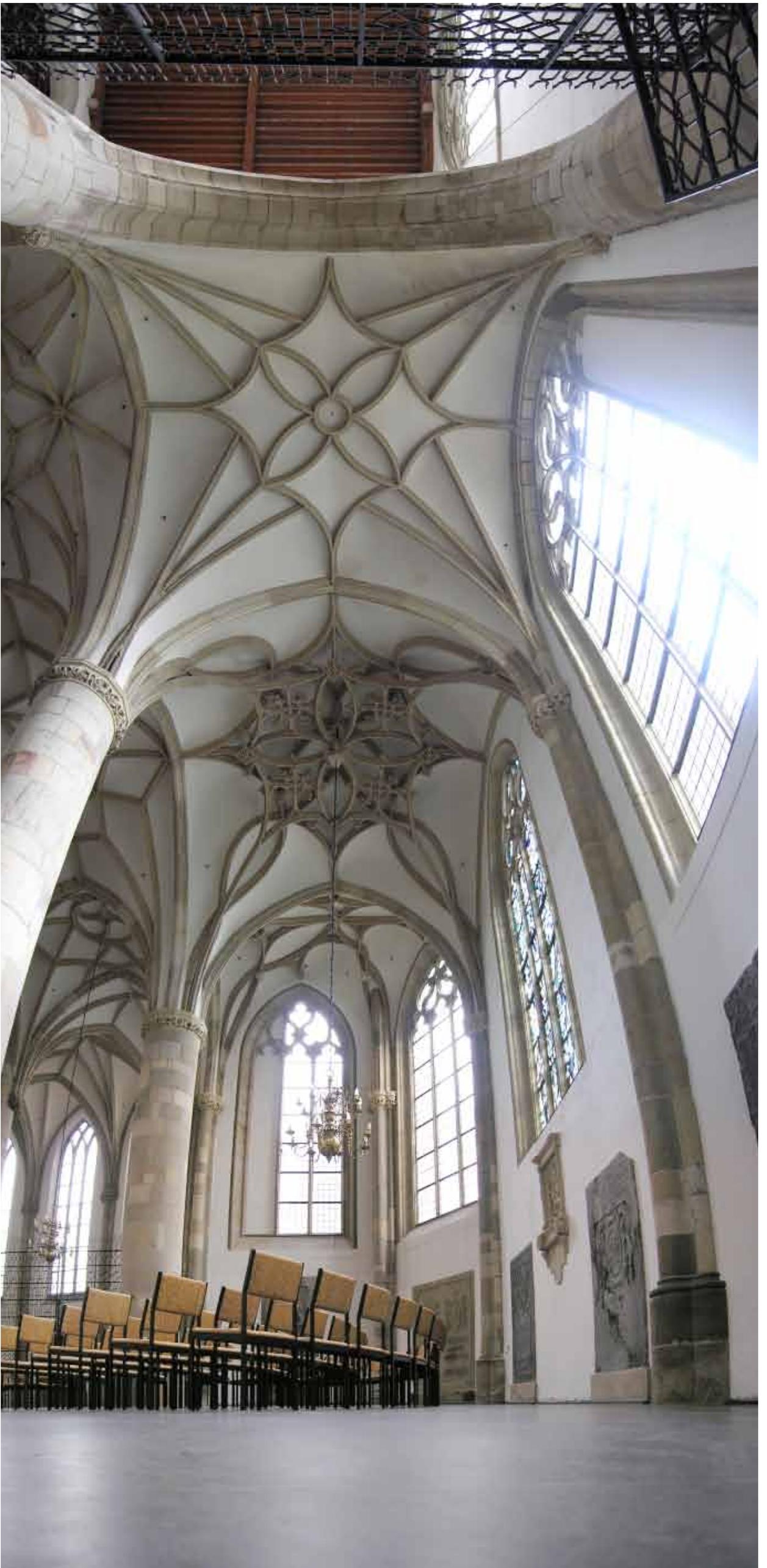
nächste Doppelseite

Alyschläger-Kapelle als östlicher Abschluss des nördlichen Seitenschiffs mit dem fein ausgeführten untergehängten Rippengewölbe, 12. Juni 2008, 16:34

Heresbach-Kapelle an der Südwand mit untergehängtem Rippengewölbe, 14. Mai 2009, 18:51







Wittenberg, Schlosskirche

Sachsen-Anhalt

Im Oktober 1517 hat der Augustinermönch und Theologieprofessor Martin Luther an die Schlosskirchenpforte zu Wittenberg seine 95 Thesen gegen Ablasshandel und verkehrte Bußgesinnung der katholischen Kirche angeschlagen. Die Schlosskirche war zu jener Zeit ein Neubau, der hauptsächlich von der Universität genutzt wurde. Mehrfach wurde die Kirche in Teilen zerstört, besonders im Jahre 1760 während des Siebenjährigen Krieges und bei der Annexion durch Preußen, 1815. Durch Friedrich Adler wurde sie von 1883 bis 1892 neugotisch restauriert und wieder aufgebaut.

Im Grundriss der Hallenkirche ohne Querschiff fallen die Pfeilerpositionen auf, die nach außen hin kein Seitenschiff, sondern nur einen Seitengang bilden, so dass eine gute Sicht zur Kanzel und zum Hochaltar gewährleistet bleiben. Auffällig ist weiterhin das fein gestaltete Netzgewölbe. Der von weitem zu sehende Turmhelm ist das deutlichste Indiz für Neogotik.



links

Die 95 Thesen in Bronze gegossen an der nördlichen Fassade; die Tafel wurde 1858 vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. gestiftet, 12. Juli 2009, 16:06

Die Schlosskirche von der Stadtmittel aus gesehen, unter dem Turmhelm ist das Mosaikband mit der Aufschrift „Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und Waffen“ zu sehen, 12. Juli 2009, 17:00

rechte Seite

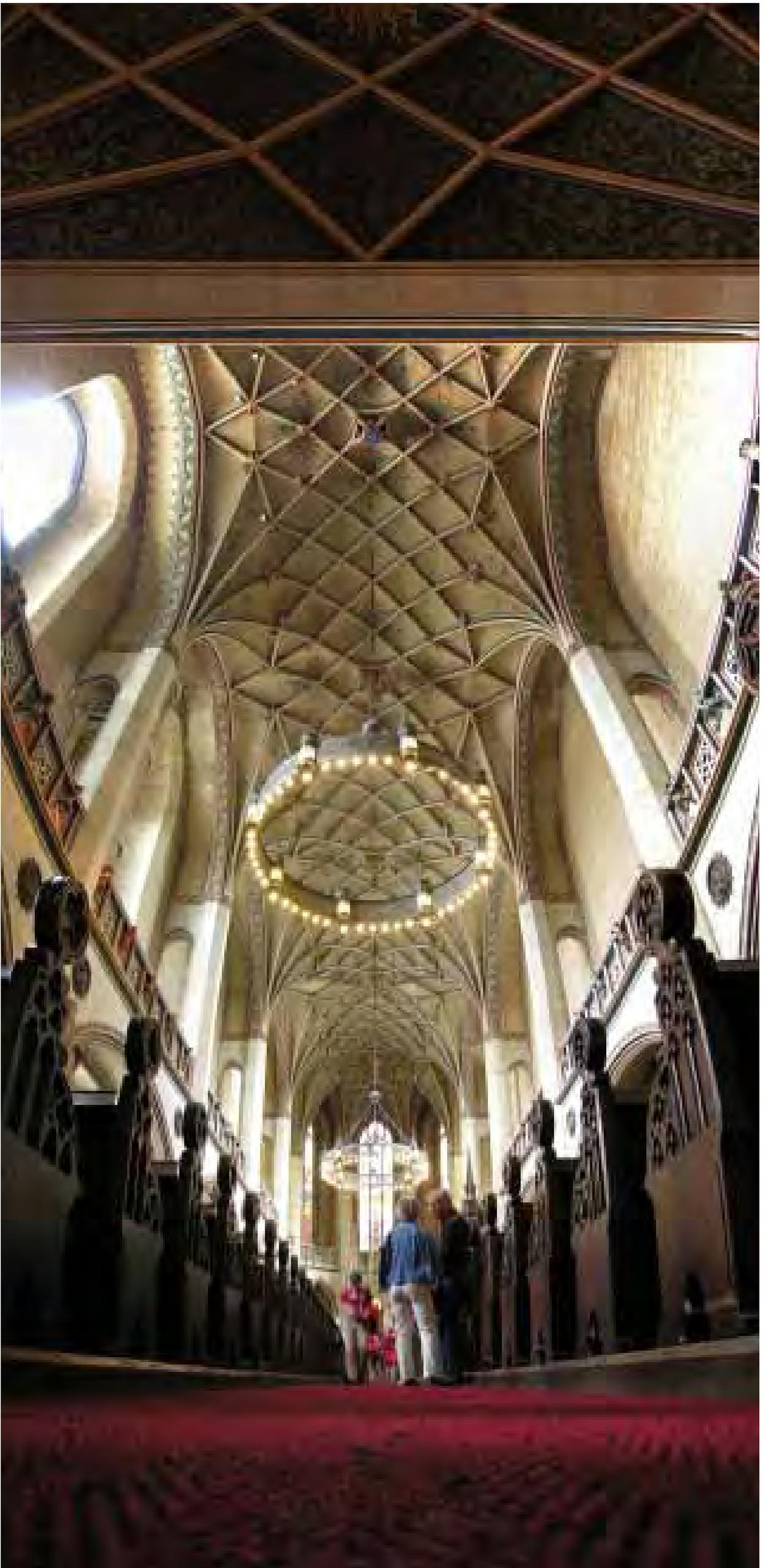
Unter der Orgelepore mit Blick nach Osten, 12. Juli 2009, 15:41

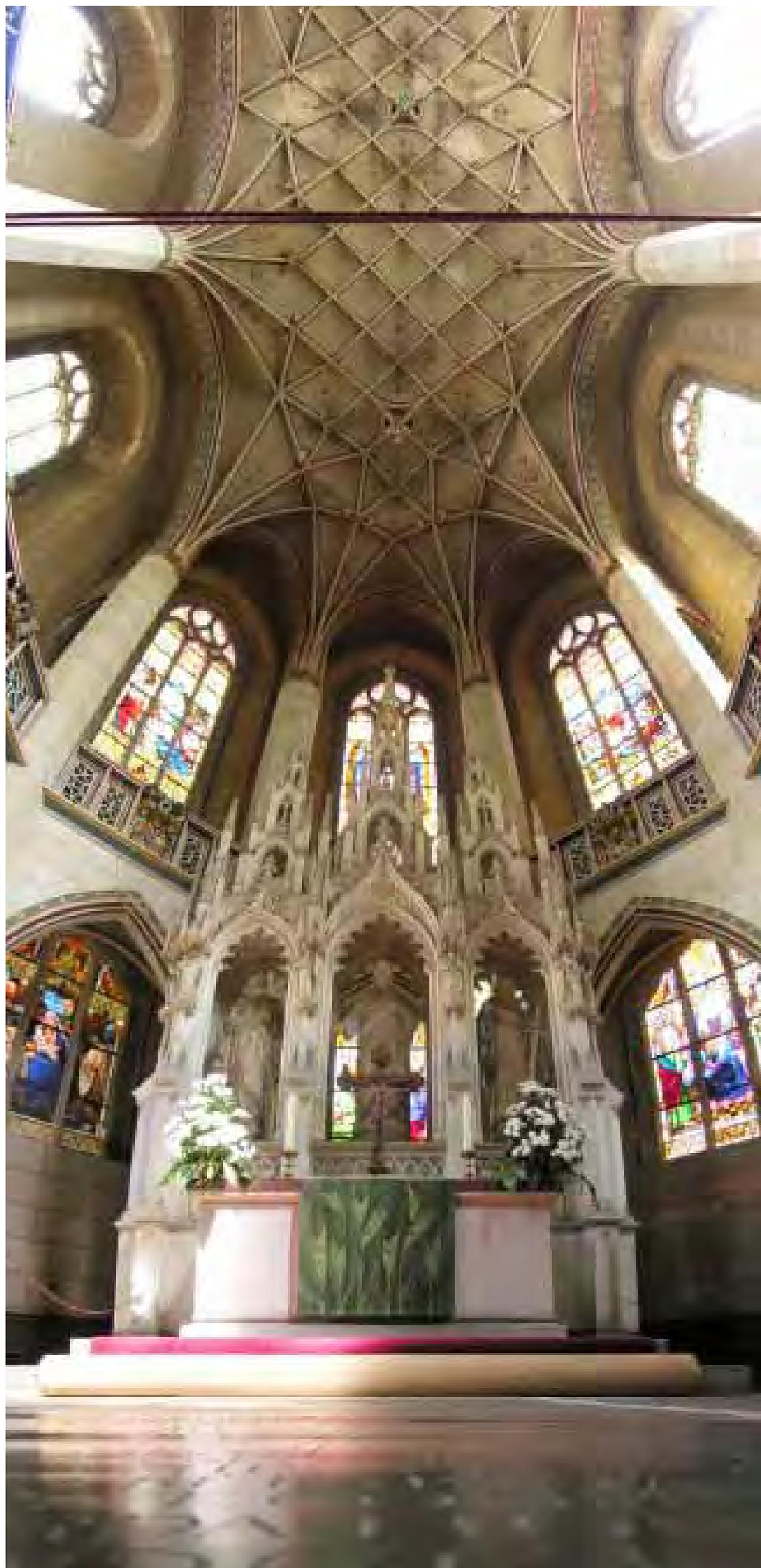
nächste Doppelseite

Chor mit Hochaltar, 12. Juli 2009, 15:51

Blick nach Westen, 12. Juli 2009, 15:55









Wuppertal-Elberfeld, Friedhofskirche

Nordrhein-Westfalen

„Bereits in den 1880er Jahren plante die reformierte Gemeinde Elberfelds, die einflussreichste Kirchengemeinde der Stadt, den Bau einer Kirche in der stark angewachsenen Nordstadt. Nach vorbereitenden Skizzen örtlicher Architekten übertrug die Gemeinde Johannes Otzen (1839–1911), einem Mitglied der preußischen Akademie der Künste und seinerzeit renommierten Architekten, den Auftrag zum Bau einer Großkirche anstatt mehrerer kleinerer Predigtstätten in dem Viertel. Otzens Konzept orientierte sich an den Bedürfnissen einer evangelischen Predigtkirche und basierte auf der Grundrissform eines griechischen Kreuzes mit kurzen Armen und einer Vierung, über der sich ein 64 Meter hoher Turm erhebt. In den östlichen Arm legte Otzen die Kanzel, vor der halbkreisförmig die Kirchenbänke stehen.“
So steht es auszugsweise auf einer Tafel vor der Kirche.

In dieser Zeit war der romanische Baustil im reformierten Kirchenbau beliebt (siehe auch Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin). Im Inneren dominiert die Kanzel mit einer sie hinten umfassenden viertelkreisförmigen Muschel, die, im Brennpunkt der Kanzel angeordnet, wohl zur Verstärkung der Rede diente und sogar die Orgel mit ihrem dreieckigen Überbau zum Teil verstellte.



links

Vom Zentrum Elberfelds aufsteigend, erblickt man das hoch aufragende Kirchenbauwerk mit seinem dreieckigen Giebel über der Eingangshalle, 31. Mai 2009, 10:03

Blick vom Friedhof nach Westen, mit der äußerlich als Chor erscheinenden Orgelapsis, 21. Juli 2009, 18:25

rechte Seite

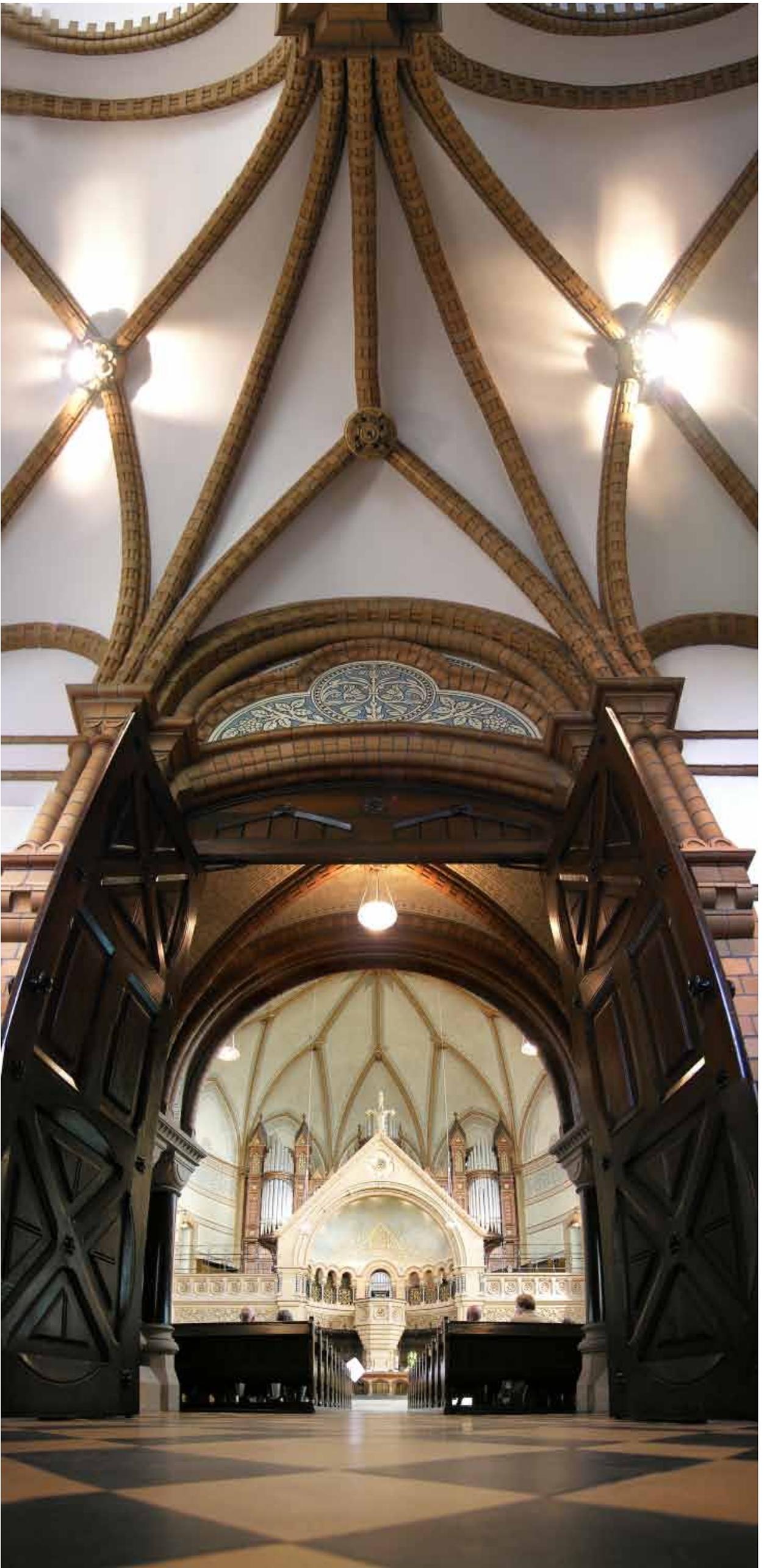
Blick vom Vestibül in das Kirchenschiff, 31. Mai 2009, 09:58

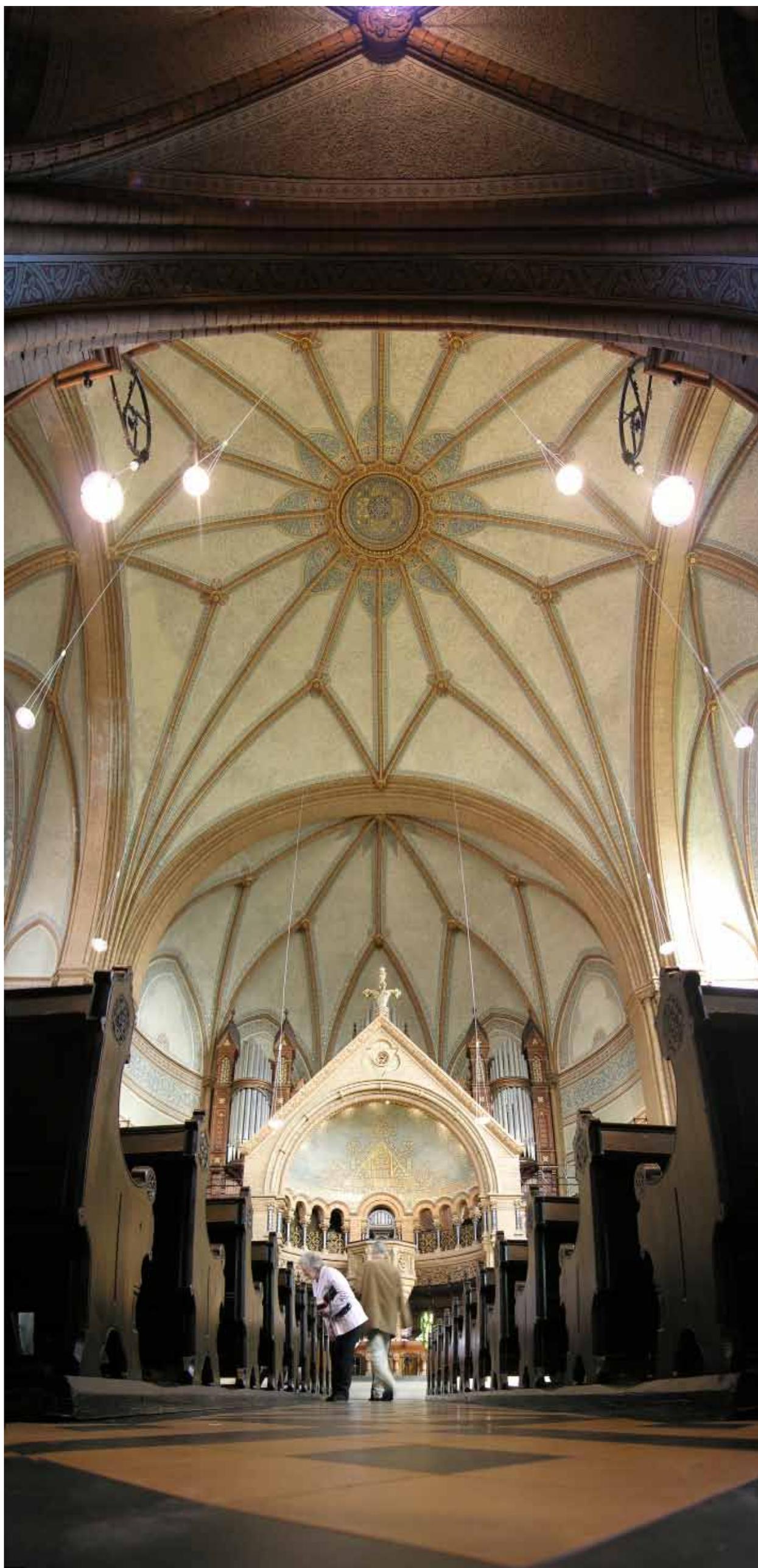
nächste Doppelseite

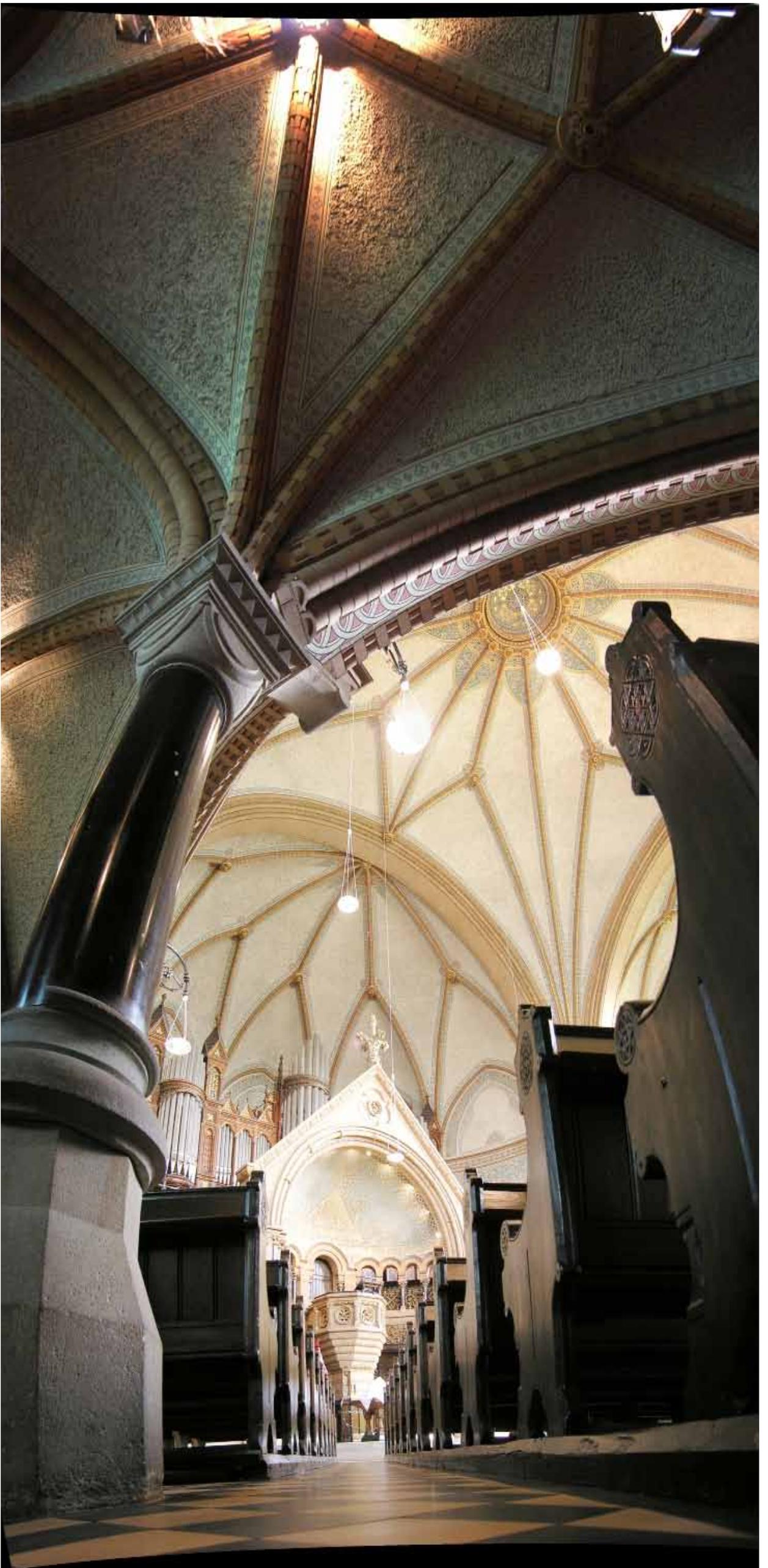
Zentral unter der Empore, 31. Mai 2009, 09:48

Schräg unter der Empore, 31. Mai 2009, 09:53









Wuppertal-Elberfeld, Kirche Herz Jesu

Nordrhein-Westfalen

Ein Grundriss in Form eines griechischen Kreuzes passt sich diagonal in die rechtwinklige urbane Struktur der Elberfelder Nordstadt ein. Dadurch wird das quadratische Grundstück optimal ausgenutzt. Lediglich der Chor im Nordosten zeigt eine polygonale Erweiterung, gespiegelt vom Turmgrundriss im Südwesten. Durch zusammenhängende Seitenschiffe in allen vier Zwickeln erscheint der Kirchenraum im Inneren als Zentralraum und bietet Platz für mehr als 1000 Gläubige. Der ursprüngliche Entwurf stammt von August Lange, der schon vor der Grundsteinlegung starb, so dass der Diözesanbaumeister Franz Schmitz innerhalb von zwei Jahren die 1886 eröffnete Kirche vollendete. Bis auf Maßwerke und Säulen im Inneren handelt es sich um einen Mauerwerksbau, der im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt wurde. Beim Wiederaufbau wurde das Innere weiß verputzt. In den letzten Jahren fand eine Umorientierung statt: durch Anheben des Bodens unter der Vierung um eine Stufe in Verbindung mit dem Bau eines zentralen Altars sowie durch die außergewöhnliche Farbgebung der Decke. Darüber hinaus konnte unlängst aus einer holländischen Kirche eine neugotische Orgel erworben werden, die eine perfekte Symbiose mit der Architektur von Herz Jesu eingeht.



links

Herz Jesu Kirche von Südosten, 31. Mai 2009, 10:07

Kanzel am nördlichen Vierungspfeiler, 16. Juli 2009, 10:34

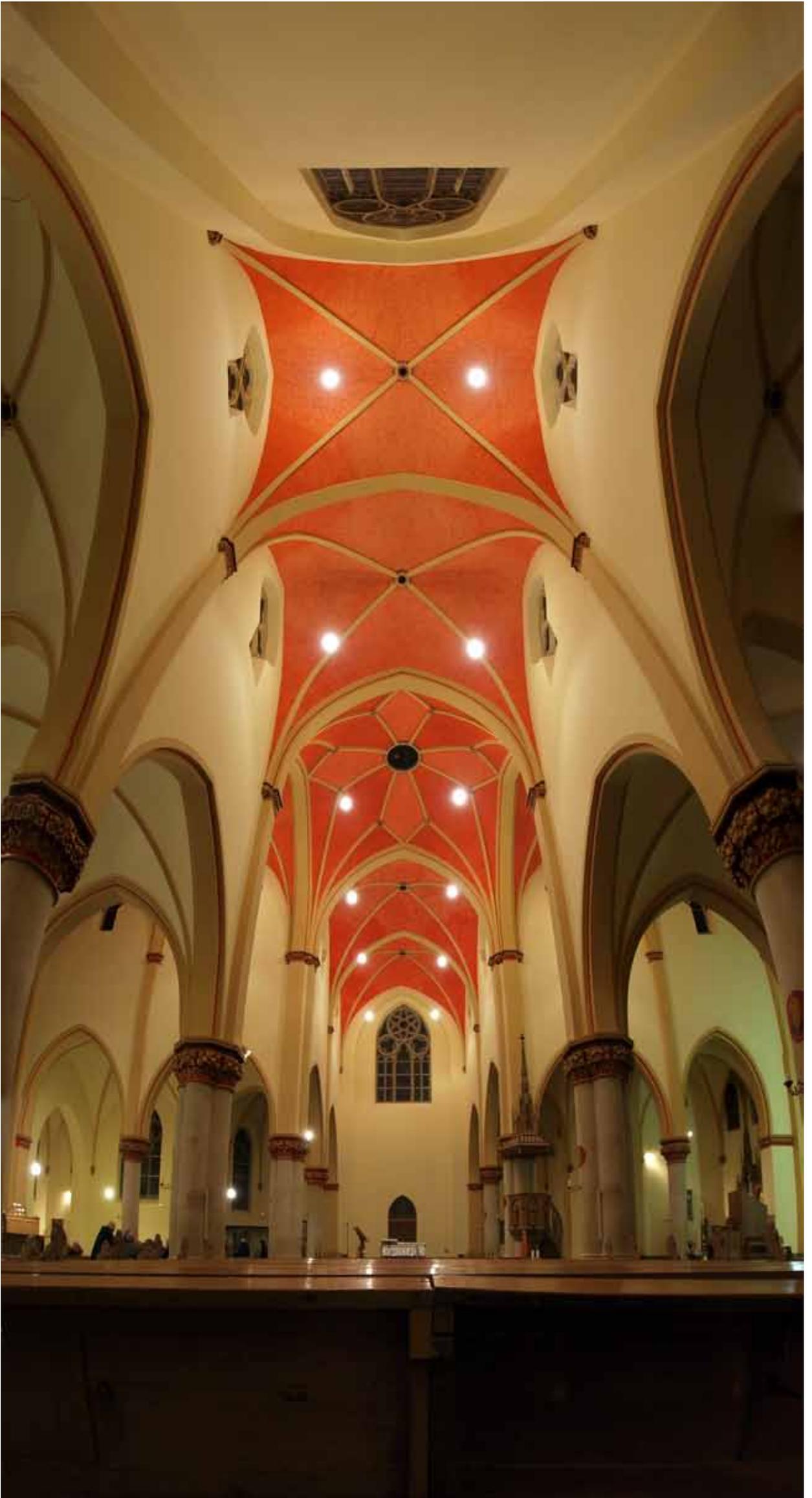
rechte Seite

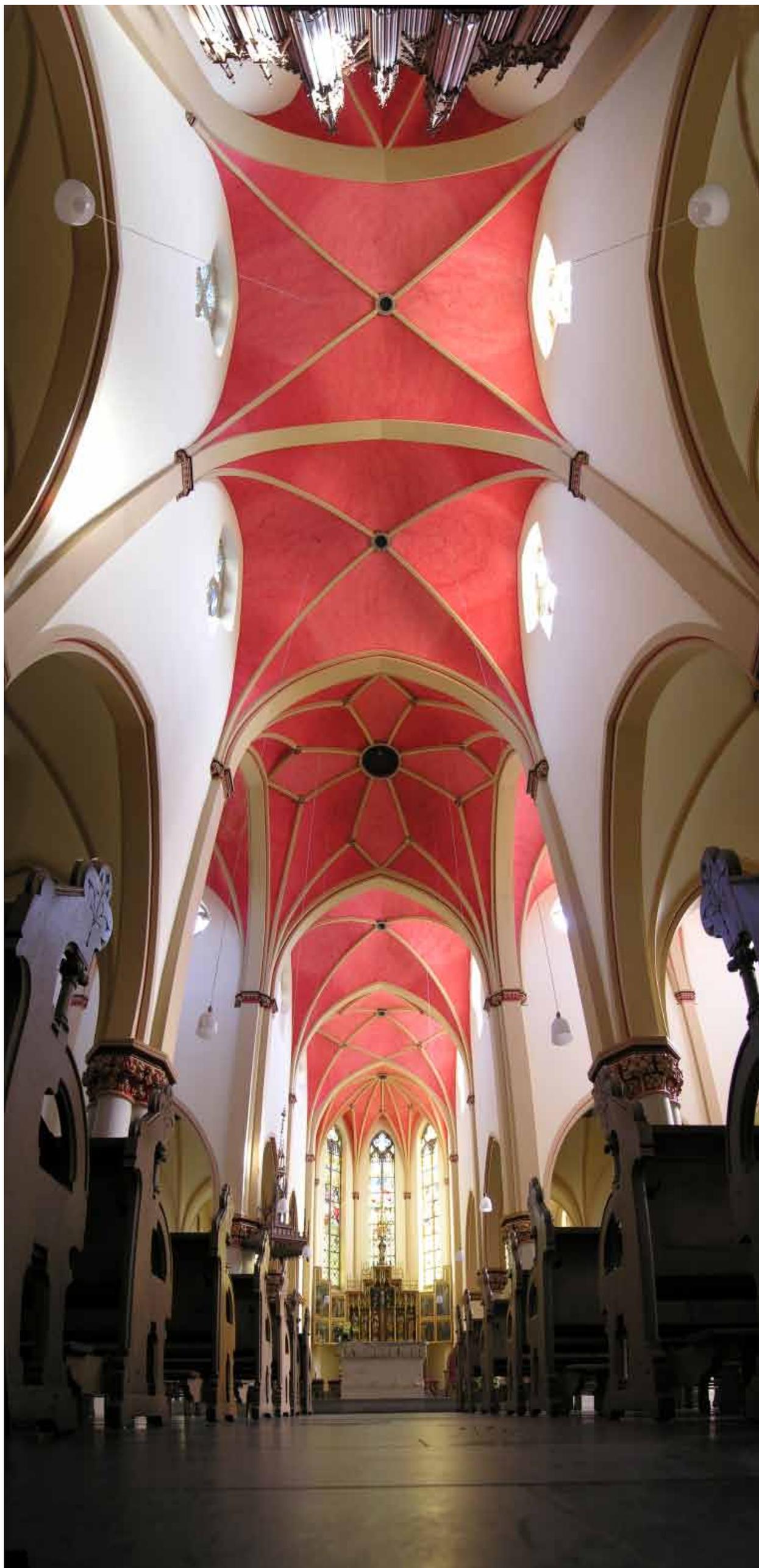
Querhaus in nordwestlicher Richtung während einer Konzertvorbereitung, 13. März 2010, 19:35

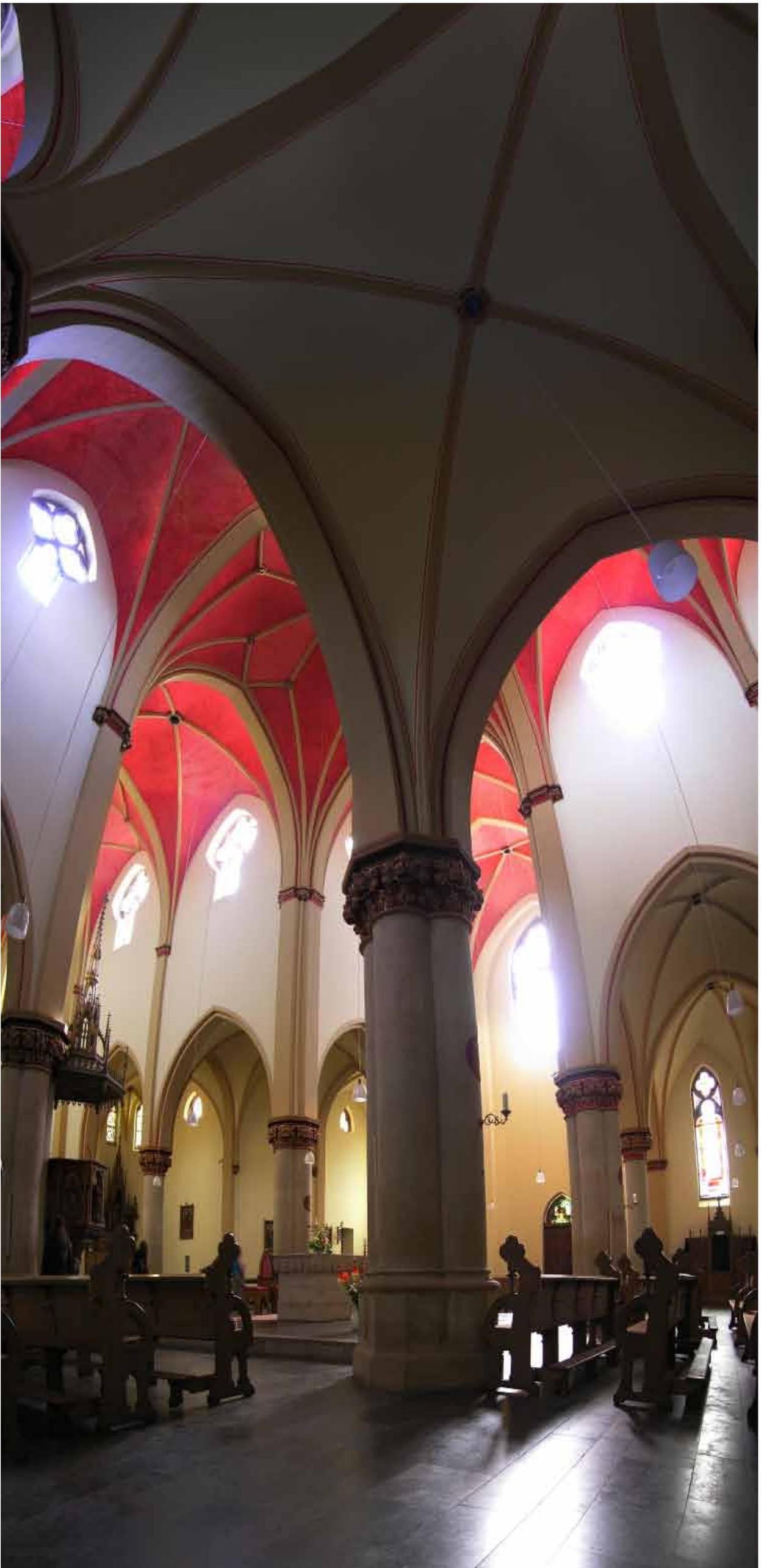
nächste Doppelseite

Herz Jesu Kirche nach Nordosten mit Orgelanschnitt ganz oben, 29. Mai 2009, 10:06

Blick nach Süden aus dem Seitenschiff in die Vierung, 16. Juli 2009, 10:24



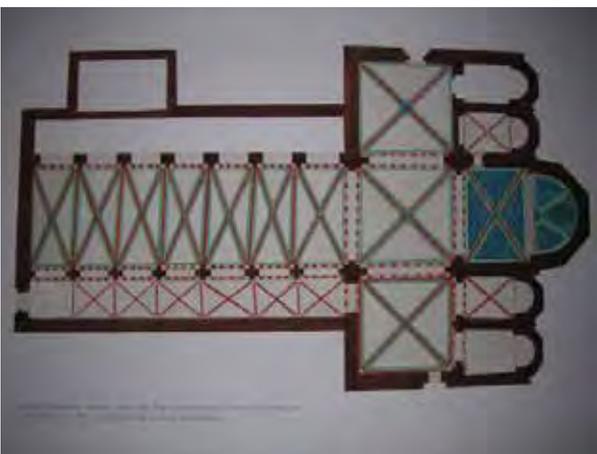




Jüterbog, Kloster Zinna

Brandenburg

Der Magdeburger Erzbischof Wichmann gründete 1170 das Zisterzienserkloster mit Mönchen aus der Abtei Altenberg bei Leverkusen. Die spätromanische Pfeilerbasilika, die über ein Querschiff verfügt, zeigt sich heute mit gotischen Überwölbungen der Seitenschiffe, des Querhauses und der Querhauschöre aus dem 13. Jahrhundert. Kloster Zinna ist die früheste Zisterzienserabtei im heutigen Brandenburg und wurde noch gänzlich aus Feldsteinen errichtet. Jedes der sieben Joche im Mittelschiff zeichnet sich aus durch je einen Arkadenbogen zu den Seitenschiffen, ein Fenster mit halbrundem oberen Abschluss im Obergaden und ein deutlich gezeichnetes Kreuzgratgewölbe. Das Kloster wurde 1553 aufgelöst, unterschiedlichste Nutzungen folgten, die Baulichkeiten blieben teils erhalten, wurden teils abgerissen und teils ergänzt.



links

Grabdenkmal an der östlichen Wand des nördlichen Querhauses, 5. Juli 2009, 14:56

Klosterkirche aus Südost, 5. Juli 2009, 15:16

In der Kirche ausgestellt, undatiertes Grundriss mit geplanter Farbfassung durch den Restaurator Ulrich Schneider, 5. Juli 2009, 14:51

rechte Seite

Mittelschiff Richtung Osten, 5. Juli 2009, 14:47

nächste Doppelseite

Unter der Vierung mit Blick auf die Niemecker Baer-Orgel von 1851, 5. Juli 2009, 15:02

Nördliches Seitenschiff, 5. Juli 2009, 15:06







Zürich, Fraumünster

Schweiz

Das Fraumünster war einst Teil eines Klosters für adelige Benediktinerinnen. Von der umfangreichen Anlage an der Limmat sind noch ein Fragment des Kreuzgangs und die Kirche erhalten. Aus der Zeit vor 1250 stammt der romanische Chor. Er verfügt über eine gänzlich eigene Wirkung durch seinen Chor auf eckigem Grundriss. Neben dem Chor entstanden 1150 und 1250 je ein Turm; 1728 wurde der südliche abgerissen, zehn Jahre später der nördliche erhöht. An das dreischiffige gotische Langhaus schließt sich das gotische Querhaus an, das jeweils nur über ein Joch neben der Vierung verfügt und damit nur unwesentlich über die Seitenschiffe hinausragt. Ein Lettner trennt das Querhaus vom Chor, dessen Fenster in den 1960er Jahren Marc Chagall neu gestaltete.



links

Auf einer Altartafel, die Hans Leu um 1500 schuf, ist ausschnittsweise das Fraumünster mit seiner Doppelturm-anlage gut zu erkennen. http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Altartafel_Hans_Leu_links_1.jpg, 28. Februar 2010

Fraumünster, Peterskirche, Wasserkirche und Großmünster (von links nach rechts) in Zürich by night, 14. August 2008, 20:54

Fraumünster mit dem typischen eckigen Chor von Osten aus gesehen, 3. September 2009, 15:12

rechte Seite

Mittelschiff mit Blick über den Lettner in den Chor, 3. September 2009, 15:00

nächste Doppelseite

Mittelschiff Richtung Orgelepore, 3. September 2009, 15:08

Querschiff nach Süden, 4. April 2008, 12:35







Zürich-Unterstrass, Pauluskirche

Schweiz

In dieser Kirche wurde ich getauft und konfirmiert. Das Bauwerk beeinflusste mich durch seine Raum- und Materialwirkung möglicherweise entschiedener als in geistlicher und geistiger Hinsicht. Die Strenge des Bauwerks, seine dominante Ausrichtung und Materialität haben mich vermutlich ebenso geprägt wie die eigenartige Stofflichkeit der in Silber gehämmerten, indirekt strahlenden Leuchter, die schmucklose, doch prägnante Decke, die Bänke mit ihren Kleiderhaken, die schwarze Kanzel im Zentrum des Raumprospekts vor der riesigen Orgel mit dem mystischen Glasbild zwischen den beiden Hälften von Augusto Giacomettis Darstellung von Glaube, Liebe und Hoffnung. Der Architekt Martin Risch entwarf die am 14. Januar 1934 eingeweihte Kirche mit Elementen der neuen Sachlichkeit und Ausblicken auf bodenständiges Bauen im deutschsprachigen Raum. Mein Vater Hans Steiner nahm mit weiteren 1500 Kindern am Glockenaufzug vom 23. September 1933 teil.



links

Eingangsportal mit den Reformatoren Zwingli, Luther, Calvin und Bullinger, 5. September 2009, 14:00



Pauluskirche mit davor gelagerter Freitreppenanlage und Skulptur vom gestürzten Saulus, 5. September 2009, 15:03

Berausende Aussicht auf Zürich, den See und die Alpen vom Flachdach des Turms aus, 5. September 2009, 14:49

rechte Seite

Kirchenraum Richtung Osten, 5. September 2000, 14:13

nächste Doppelseite

Kirchenraum nach Westen mit den beiden Emporen, 5. September 2009, 14:17



Übersicht nach Osten von der zweiten Empore aus, 5. September 2009, 14:31

übernächste Doppelseite

Kircheninneres nach Norden, 5. September 2009, 14:22

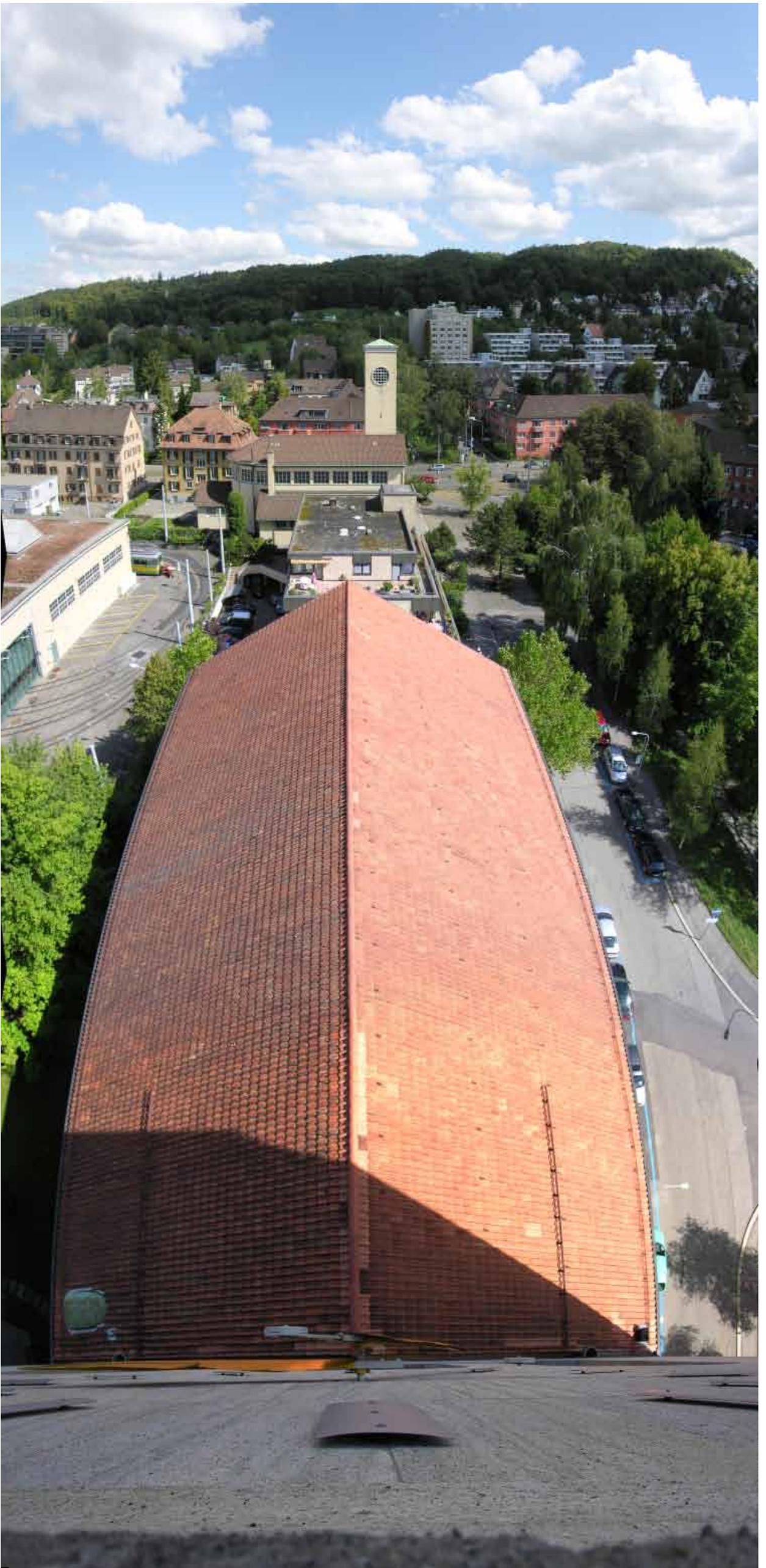
Blick zum Zürichberg; im Vordergrund die katholische Bruder-Klaus-Kirche, die kurz nach ihrer Fertigstellung vom reformierten Bauwerk in Schatten gestellt wurde, 5. September 2009, 14:43













Stephan Sensen

Der panoramatische Blick

Der Begriff Panorama leitet sich aus den altgriechischen Wörtern πᾶς (alles, ganz) und ὄραω (sehen) ab. Er verbalisiert den Traum des Menschen, sein komplettes Umfeld, das ihn an seinem jeweiligen Standort umgibt, zeitgleich visuell wahrnehmen und auf diese Weise kontrollieren zu können. Die Anatomie seiner Sehorgane erlaubt ihm dies nicht, obwohl die Augen relativ leistungsfähig sind.

Immerhin hat das menschliche Gesichtsfeld eine enorme Größe. Es umfasst horizontal fast 180° und vertikal rund 130°. Damit deckt es einen noch weiteren Bildwinkel als ein Vollformat-Fischaugenobjektiv für das fotografische Kleinbildformat ab. Doch die von unseren Augen und dem Gehirn erzeugten Bilder weisen weder die unreal wirkenden sphärischen, also kurvenlinearen Verzeichnungen des Fischauges noch die bei planzeichnenden Superweitwinkelobjektiven auftretenden unnatürlichen Randverzerrungen auf, welche auf der Überforderung der euklidischen Zentralperspektive bei großen Bildwinkeln beruhen. Unsere visuelle Wahrnehmung ist frei von den konstruktiv bedingten Nachteilen solcher optischer Weitwinkellinsen.

Aber lediglich im Bereich der Macula, die einen Sehwinkel von annähernd 3° im Durchmesser abdeckt, können unsere Augen scharf sehen. Dies entspricht dem engen Bildwinkel eines ebenfalls für das Kleinbild gerechneten Fernobjektivs mit 800 mm Brennweite. Die gesamte restliche Peripherie bleibt unscharf und dient vor allem dem Erkennen von Bewegungen und der Orientierung im Raum.

Diese Schwäche überwinden die Augen, indem sie über das Sichtfeld wandern und es auf diese Weise quasi einscannen. Unser Gehirn addiert die Informationen mit Hilfe der unmittelbaren Erinnerung, gleicht sie mit den gespeicherten Seherfahrungen ab und setzt sie so zu einem stimmigen, aber fragilen Gesamtbild zusammen.

Erweitert wird der Blick durch die Beweglichkeit des Kopfes zu beiden Seiten, wodurch horizontal etwa 330° erfasst werden, sowie nach oben und nach unten. Darüber hinaus kann der Mensch durch Körperdrehungen um seine eigene Achse eine komplette Rundumsicht von 360° erfahren. Allerdings erlebt er diesen enormen Bildwinkel nicht simultan.

Beobachtet man die Augen, den Kopf und die Körperdrehungen eines Menschen, wird man wesentlich mehr

Qingming-Rolle (Ausschnitt), Zhang Zeduan, China vor 1126, Malerei auf Papier, Palastmuseum Peking

horizontale als vertikale Bewegungen registrieren. Da das Gesichtsfeld ebenfalls eine waagerechte Orientierung aufweist, verwundert es kaum, dass auch die Utopie von der Allsicht des Menschen am Horizont ausgerichtet ist.

Trotz oder gerade wegen der anatomischen Grenzen, die ihm die Leistungsfähigkeit seiner Sehorgane setzt, experimentiert der Mensch seit langem an der Verwirklichung seiner panoramatischen Visionen mit Hilfe der Geografie, der bildenden Kunst, der Fotografie und des Films. Immer wieder versuchten sich Topografen, Grafiker, Maler, Lichtbildner und Kameraleute am allsichtigen Blick und schufen extreme Querformate, die einen Bildwinkel von bis zu 360° oder sogar darüber hinaus abdecken können.

Eine stark breitformatige Ausrichtung ist allerdings noch nicht allein entscheidend für eine Klassifizierung als Panoramabild. Der um 1070/80 gestickte Teppich von Bayeux ist angesichts seiner 58 Einzelszenen und der nicht naturalistischen Darstellungsweise kein Panorama, obwohl sein extremes Querformat ein Höhen-Breiten-Verhältnis von 1:125 bis 1:150 aufweist.¹ Und der 1522 von Hans Holbein gemalte Christus im Grabe, bei dem diese Relation beinahe 1:7 beträgt, kommt wegen seines ausschließlich figuralen Motivs auch nicht als Allsichtbild in Frage.²

Vielmehr haben Panoramen und panoramaartige Ansichten in der Regel Landschaften oder Städte zum Gegenstand und werden als wirklichkeitsgetreue, möglichst illusionistische Ausblicke, Aussichten, Fernsichten, Übersichten oder Rundsichten von einem meist erhöhten Standpunkt aus angefertigt.

Das älteste überlieferte Beispiel ist die Qingming-Rolle aus China, deren außerordentlich weit gedehntem Format ein Verhältnis zwischen Höhe und Breite von mehr als 1:19 zugrunde liegt. (*Abb. oben*) Sie zeigt das Alltagsleben der Stadt Bianjing, der Hauptstadt der Nördlichen Song-Dynastie am chinesischen Totengedenktag Qingming. Zhang Zeduan, vermutlich Hofmaler während der Nördlichen Song-Zeit, malte sie vor 1126 in der für die Bildrollen der chinesischen Malerei typischen beweglichen oder Multipunkt-Perspektive aus fiktiver Höhe.³ Damit war der fernöstliche Kulturkreis dem abendländischen bei der Realisierung panoramaähnlicher Bilder zeitlich gut drei bis vier Jahrhunderte voraus.





Seit dem Spätmittelalter entstanden auch in Europa realistische Fern- und Übersichten von Landschaften und Städten als Grafiken und Gemälde, deren betontes Querformat zumindest einen großen Ausschnitt aus einer Rundumsicht abdeckte. Dem panoramatischen Tiefensog verpflichtet erscheint bereits die zentralperspektivische Kompositlandschaft, die Jan van Eyck um 1435 als Hintergrund seines Ölbildes „Die Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“ malte.⁴ Zu einem ähnlichen Befund kommt man bei der hügeligen Hintergrundlandschaft in Piero della Francescas um 1472-74 ausgeführtem „Diptychon des Federico da Montefeltro mit seiner Gattin Battista Sforza“.⁵



„Diptychon des Federico da Montefeltro mit seiner Gattin Battista Sforza“, Piero della Francesca, Florenz 1472/73, Öl auf Holz, Galleria della Uffizi, Florenz

Ab der beginnenden Frühen Neuzeit lässt sich die allmähliche Etablierung panoramatischer Prinzipien in der bildenden Kunst feststellen. Die Renaissance, die den Blick entfesselte, indem sie der schon in der Antike bekannten Linearperspektive zum Durchbruch verhalf, die Parallelperspektive zurückdrängte und die mittelalterliche Bedeutungsperspektive abschaffte, war eine wesentliche Voraussetzung für die nun häufiger zu findenden Aussichtsbilder.

Albrecht Dürer verfasste 1525 mit seinem Buch „Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt“ die erste systematische Abhandlung zu den mathematisch-geometrischen Verfahren der Zentralperspektive und schuf mehrere Landschafts- und Stadtansichten mit beachtlichen

horizontalen Bildwinkeln, so zum Beispiel die beiden Aquarelle „Das Tal bei Kalchreuth“ um 1494/95⁶ und „Ansicht der Stadt Nürnberg von Westen“ um 1495/96.⁷ Sein von ihm beeinflusster Zeitgenosse Lucas Cranach d. Ä. arbeitete den Hintergrund des Porträtdiptychons „Die drei Kurfürsten von Sachsen“ 1532 als weit gedehnte Elblandschaf mit ausgeprägter Tiefenwirkung aus.⁸

Im 17. und 18. Jahrhundert entstanden herausragende übersichtsartige Stadt- und Landschaftswiedergaben mit panoramatischen Tendenzen: El Grecos um 1608 geschaffene zentralperspektivisch überdehnte Darstellung „Ansicht und Plan von Toledo“⁹, die in beweglicher Perspektive ausgeführten Kupferstiche von Matthäus Merian aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowie die Stadtansichten, die Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, im 18. Jahrhundert von Venedig, Rom und London malte. Canaletto nutzte als technisches Hilfsmittel schon die Camera obscura, um eine korrekte zentralperspektivische Projektion und somit möglichst wirklichkeitsgetreue Darstellung zu erzielen.¹⁰

Weniger bekannt, aber panoramatisch noch stärker ausgeprägt sind die Überblicksbilder, die der brandenburgische Hofmaler Abraham Janszoon Begeyn Ende des 17. Jahrhunderts von den Besitzungen der Hohenzollern angefertigt hat. Besonders eindrucksvoll ist seine 1696 als weit gedehnte Zentralprojektion angelegte Zeichnung „Het Casteel Altena. Met de Vrijheijt“, deren Querformat einem Höhen-Breiten-Verhältnis von fast 1:7 entspricht.¹¹ (Abb. unten)

Es könnten noch etliche Bildbeispiele aus dem 16. bis 18. Jahrhundert angeführt werden, die einen Beitrag zur Antizipierung des panoramatischen Blicks geleistet haben. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, wie stark die Entstehung der betont querformatigen Fern- und Übersichten und ihre Entwicklung bis hin zum 360° erfassenden Rundbild von den Geografen und Topografen beeinflusst wurde.¹²

Ihren Professionen kam seit dem Beginn der Frühen Neuzeit eine große Bedeutung für die Entzauberung der Welt zu. Sie betrieben die systematische Vermessung und Inventarisierung der Erde und schufen damit eine Grundlage für deren Nutzbarmachung und Unterwerfung. Als gleichberechtigte geografische Darstellungsform neben Karte, Relief und Profil nutzten sie auch das Panorama.

„Het Casteel Altena. Met de Vrijheijt“, Abraham Janszoon Begeyn, 1696, lavierte Federzeichnung, Museum der Grafschaft Mark auf Burg Altena





„Edinburgh from the Carlton Hill“, 360°-Panorama, Robert Barker, 1792, aquarellierte Zeichnung, Talbot Rice Gallery, Edinburgh

Meistens wurden geografische Panoramen als lange Bildstreifen ausgeführt. Möglicherweise vollendete der Amsterdamer Anthonis van den Wyngaerde, der führende Topograf seiner Zeit, bereits 1548/49 unter dem Titel „Zelandia Descriptio“ ein zylindrisches, also flächengewölbtes Rundpanorama mit einem horizontalen Blickwinkel von 360°. ¹³

Gelegentlich entstanden aber auch als Kreisringpanoramen oder kugelanamorphotische Horizontalpanoramen bezeichnete Draufsichten auf ein Gelände, die wie mit einem zirkularen Fischaugenobjektiv aufgenommen aussehen. Bei diesen runden Bildern aus der Vogelperspektive befindet sich die Horizontlinie umlaufend am Rand. Es ist sogar ein kreisrundes Panorama aus der Froschperspektive mit zentralem Himmel und umlaufendem Landschaftsvordergrund von Hans Steiner aus der Zeit um 1580/90 bekannt. ¹⁴

Vom ausgehenden 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts findet man im europäischen Kulturkreis fast alle heute bekannten Formen von Panoramen und panoramaartigen Darstellungen: parallelperspektivische Prospekte, Schrägprojektionen mit Horizont, Klapprisse genannte Grundrisse mit hochklappbaren Aufrissen, Kreisringpanoramen, breit gedehnte Übersichten als Reihung mehrerer Zentralprojektionen, die von verschiedenen – auf einer parallel zum Motiv verlaufenden Linie lokalisierbaren – Standpunkten aus gefertigt wurden, ferner zentralperspektivische Halbbrundpanoramen, diametralkomplementäre Gesamtansichten, die aus zwei oder vier von unterschiedlichen Standorten aus aufgenommenen Teilpanoramen zusammengesetzt wurden, und als letzte Vorstufe zum homogenen Panorama die vom annähernd gleichen Standort aus in zwei bis vier Blick- bzw. Himmelsrichtungen entstandenen zentralperspektivischen Teilansichten, die sich zu einer 360° umfassenden Rundschau summieren. ¹⁵

All diese Fernsichten, Übersichten und Rundsichten markierten wichtige Schritte auf dem Weg zur Verwirklichung der Vision von der Allsicht des Menschen. Die vollkommene Täuschung des Betrachters ließ sich mit ihnen aber noch nicht erreichen. Erst das abschreitbare monumentale naturalistische Vollrundpanorama als geschlossenes nahtloses Umschaubild, vom rotierenden Mittelpunkt aus kontinuierlich projiziert, führte zur Perfektion der Illusion.

1787 meldete der irische Porträtmaler Robert Barker in Edinburgh ein Patent für dieses neuartige, zunächst als „La nature à coup d’œil“ bezeichnete Rundbild an, das ein möglichst genaues Abbild der Realität liefern sollte. Dazu bedurfte es illusionistischer Darstellungs- und Maltechniken, der Konstruktion begehrter Panoramarotunden mit zentraler Besucherplattform im richtigen Abstand zum zylindrisch gewölbten großflächigen Bild, einer natürlich wirkenden indirekten Lichtführung durch Oberlichter sowie der Abdeckung der Ober- und Unterkanten des Bildes, um es grenzenlos erscheinen zu lassen. ¹⁶

Ein Jahr später präsentierte Barker eine Ansicht Edinburghs als kleines prototypisches Panoramabild, (Abb. oben)

das jedoch noch nicht den in seiner Patentschrift beschriebenen Anforderungen entsprach. 1791 zeigte er in London eine mangels geeigneter Räumlichkeiten nur als Halbbrund ausgeführte 137,5 m² große Panoramaansicht der englischen Hauptstadt. Ihrem kommerziellen Erfolg – der Besuch kostete Eintrittsgeld – tat dies jedoch keinen Abbruch. ¹⁷ Anfang 1792 kreierte die „Times“ im Zusammenhang mit der Präsentation dieses Bildes das Kunstwort „Panorama“. ¹⁸

Den endgültigen Durchbruch schaffte Robert Barker mit dem Bau einer Panorama-Rotunde in London, die er 1793 mit der Zurschaustellung des Ölgemäldes „Die große Flotte 1791 auf der Reede von Spithead“ eröffnete. Die Maße des Hauptausstellungsraumes betragen 27,5 m Durchmesser und 17,4 m Höhe. Er nahm wechselnde Rundgemälde von 930 m² Größe auf. Die Besucher befanden sich auf einer zentralen Plattform von rund 10 m Durchmesser und sahen das monumentale Bild aus fast neun Metern Abstand. ¹⁹

Aus dieser Entfernung konnte der Betrachter die Struktur der Leinwand und des Farbauftrages nicht mehr erkennen. Das Bild, bei dem alle Vergleichsmöglichkeiten zwischen Malerei und Realität ausgeschaltet waren, umgab ihn vollständig. Die Sichtblende über dem oberen Bildrand verbarg die Dachfenster, durch die Tageslicht auf das Gemälde fiel, weshalb auch die Beleuchtung natürlich wirkte. All dies trug zur erfolgreichen Illusion bei. ²⁰

Es ist kein Zufall, dass die Erfindung dieses Mediums zeitlich mit dem Ende der Frühen Neuzeit zusammenfiel und seine Realisierung in der bürgerlichen Epoche stattfand. Die Aufhebung der Zentralperspektive durch einen fest vertorten rotierenden Mittelpunkt mit real bis zu 150 Projektionspositionen ²¹ befreite den Blick von der Macht des Feudalherren, der den Betrachtern der von ihm beauftragten linearperspektivischen Gemälde nicht nur vorschrieb, was, sondern auch wie sie es zu sehen hatten. ²²

Auch, wenn das Thema des Panoramas für den Rezipienten immer noch vorgegeben blieb, war nun immerhin die Art seiner Rezeption frei. Letztlich boten die allsichtigen Rundbilder keine Illusion der Wirklichkeit, sondern eine der realistischen Wahrnehmung der Wirklichkeit. In den entgrenzten Bildern war jede Blickrichtung aufgehoben; man konnte sich in ihnen mit den Augen so frei wie in der Natur bewegen. ²³

Die Panoramarotunden befriedigten das bürgerliche Bedürfnis, die Begrenztheit des alltäglichen Lebens durch eine Entgrenzung des Blicks überwinden zu wollen. Ausdruck dieser „Sehsucht“ ²⁴ war auch der vermehrte Bau von Aussichtstürmen und -plattformen, der aufkommende Alpinismus und die seit 1783 möglichen und beliebten Ballonfahrten. ²⁵

Das Panorama entwickelte sich als bürgerliches Bildmedium vor dem Hintergrund der großen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umbrüche des 18. und 19. Jahrhunderts schnell zum ersten optischen Massenmedium. Gerade in den Metropolen des neuen Zeitalters, wo sich schon



gegen Ende des 18. Jahrhunderts große Bevölkerungsmassen zusammenballten, entstand ein wachsendes Bedürfnis nach zerstreuten Sensationen, visuellen Vergnügungen, belehrender Unterhaltung, leicht verdaulicher Bildung und identitätsstiftenden Ersatzerlebnissen. Zugleich suchten Unternehmer Investitionsmöglichkeiten für freies Kapital. Barkers Panoramen befriedigten den Hunger der Volksmengen nach massenwirksamen Bildern und das bürgerliche Profitstreben gleichermaßen.

Die Auflösung der Ständegesellschaft und die Einführung der Gewerbefreiheit, die unter anderem den uneingeschränkten Ortswechsel ermöglichte, ging mit einer zunehmenden Orientierungslosigkeit einher, führte aber erst recht zu einer Erweiterung des Wahrnehmungshorizonts der Massen, deren Mobilität und Bildung zuvor kaum ausgeprägt war. Dem daraus resultierenden Erfahrungshunger des bürgerlichen Zeitalters trugen die wechselnden Programme der Panoramarotunden Rechnung. Preiswert und schnell konnte man zunächst englische Landschaften und britische Seesiege,²⁶ nach 1801 aber auch exotische Länder, ferne Städte, geschichtliche Orte und Ereignisse sowie propagandistische Darstellungen der napoleonischen Kriege besichtigen.

Nicht mehr aktuelle Panoramen verkaufte Barker an andere Aussteller. So gelangten sie nach ganz Europa und in die USA und machten ein breites Publikum mit dem neuen Massenmedium bekannt.²⁷ Seine flächendeckende Verbreitung begann aber erst ab 1801 mit dem Auslaufen von Barkers Patent.

Im Laufe der Zeit wurden die Panoramen immer größer und spektakulärer. Die Herstellung der bis zu 2230 m² großen Kolossalgemälde²⁸ gelang angesichts der aufwändigen illusionistischen Maltechnik nur arbeitsteilig und unter Einsatz von technischen Hilfsmitteln, insbesondere Bildprojektoren. Dahinter hatte die künstlerische Individualität zurückzutreten, denn die Verbindung der Kunst mit den technischen Errungenschaften und den Produktionsmethoden des bürgerlichen Zeitalters war notwendig, um die Nachfrage durch das städtische Massenpublikum angemessen bedienen zu können.

Etwas anders verlief die Entwicklung in Deutschland, weil hier aufgrund der territorialen Zersplitterung die großen Ballungszentren fehlten, in denen teure Investitionen in Panoramen profitabel gewesen wären. Da das Bedürfnis nach wechselnden panoramatischen Scherlebnissen jedoch auch beim deutschen Publikum vorhanden war, boomten die meist Cosmorama genannten Kleinpanoramen, die illusionistische Maltechniken und topografische Genauigkeit mit der optischen Technik eines Guckkastens kombinierten.²⁹

Kleine kreisrunde kugelanamorphotische Horizontalpanoramen, deren Projektionsprinzipien auch schon in der Frühen Neuzeit bekannt waren, kamen wieder auf. Die meisten dienten lediglich als Orientierungshilfe für die Besucher der monumentalen Rundumsichten in den

Panoramarotunden und hatten deshalb eher skizzenhaften Charakter. Andere, wie Carl August Richters 1824 entstandene Radierung „Umsicht auf der Kuppel der Frauenkirche in Dresden“,³⁰ können als eigenständige und originelle Kunstform klassifiziert werden.³¹



„Umsicht auf der Kuppel der Frauenkirche in Dresden“, Carl August Richter, 1824, Radierung, Nordost-Bibliothek, Lüneburg

Komplexe Spezialformen des Panoramas gab es viele: Dioramen, Georamen, Neoramen, Myrioramen, Pleoramen und Cykloramen. Vor allem das Diorama reagierte auf das größte Manko des Panoramas, das wie eine magisch versteinerte Welt wirkte.³² Dioramen expandierten das Bild dreidimensional in die Realität des Betrachters und simulierten Bewegungen und Tageszeiten. Sie perfektionierten die Inszenierung des Scheins.

Doch beträchtliche Produktionskosten, hohe Wartungsintensität, mechanischer Verschleiß und die meist vergleichsweise geringen Abmessungen führten dazu, dass sich all diese Abwandlungen des panoramatischen Bildes nicht dauerhaft gegen die beliebten Monumentalgemälde in den Panoramarotunden behaupteten. Nur in Großbritannien konnte sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts das „Moving Panorama“, das zwischen 1840 und 1850 in den USA erfolgreich gewesen war,³³ nachhaltig gegen die klassischen statischen Panoramen durchsetzen. Es handelte sich um einen bemalten, oft mehrere hundert Meter langen Leinwandstreifen, der von einer Spule auf eine andere gewickelt und so vor den Augen der Zuschauer vorbeigezogen wurde.³⁴

Auch in anderen Ländern war zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein Abflauen des Interesses an Panoramen feststellbar, das durch das Aufkommen der Fotografie bedingt war. Nach dem Krieg von 1870/71 erlebten sie vor allem in Deutschland und Frankreich, aber auch in Belgien und den USA eine zweite Blütezeit, insbesondere als national identitätsstiftende propagandistische Schlachtendarstellungen.³⁵ Sie hielt aber nur noch rund zwei Jahrzehnte an.



„Panorama der Stadt München vom kgl. Hoftheater aus“, 360°-Panorama, Simon Mayr (inv.) und Christian Steinicken (sc.), 1893, aquarellierter Umrissstich, Münchner Stadtmuseum

Obwohl sich die Panoramaunternehmen durch die Gestaltung ihrer Eintrittspreise und die Wahl der dargestellten Themen immer weitere Bevölkerungskreise als Zielgruppen erschließen konnten – beispielsweise in Frankreich bis 1840 die Bürger, danach auch die Kleinbürger, ab 1870 zusätzlich die Facharbeiter und mit der Pariser Weltausstellung von 1889 zuletzt die Arbeiter – hatten sie ihren Zenit bereits im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts überschritten.³⁶

Die 1900 wieder in Paris veranstaltete Weltausstellung markierte den illusionistischen Höhepunkt, aber auch das wirtschaftliche Ende der Panoramarotunden. So hatte die Zuschauerplattform des Seeschlachtpanoramas „Le Vengeur“ das Aussehen eines Schlachtschiffes und wurde hydraulisch wie ein solches im Wellengang bewegt. Den in Paris gezeigten Panoramen war aber kein großer kommerzieller Erfolg mehr beschieden. Die Weltausstellung bedeutete das Ende des seit 1791 andauernden Zeitalters dieser populären optischen Vergnügungen im Dinosaurierformat.³⁷ Zwar überlebten wenige historische Panoramarotunden, und seit den 1970er Jahren entstehen weltweit neue Panoramen klassischer Machart, doch kommunikationsgeschichtlich sind diese ebenso anachronistisch wie bedeutungslos.³⁸

Das Ende der monumentalen Panoramagemälde hatte mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes und der Dampfschiffahrtslinien zu tun, denn das Reisen wurde dadurch einfacher, und das Bürgertum besuchte nun selbst ferne Länder und Städte.³⁹ Der allmähliche Niedergang der Panoramarotunden korrespondierte aber vor allem mit dem Aufkommen und der Verbreitung der Fotografie und des Films als neuen bildhaften Massenmedien.

Gleichwohl hatten die großen Panoramen des 18. und 19. Jahrhunderts die Mentalität ihres Publikums nachhaltig geprägt und die allgemeinen Sehgewohnheiten modernisiert. Die illusionistischen Allsichtgemälde schulten die Wahrnehmung ihrer Betrachter in einer Weise, dass sie auf die ab 1839 aufkommende Fotografie vorbereitet waren.⁴⁰

Gegenüber dem neuen Medium Fotografie hatte sich die Panoramamalerei noch jahrzehntelang behaupten können. Wegen ihrer multiperspektivischen Rundumsicht, ihres täuschend echt wirkenden Illusionismus, ihrer Farbigkeit und ihrer monumentalen Größe blieb sie zunächst noch konkurrenzfähig.⁴¹ Doch auf Dauer erwiesen sich die Vorzüge der Fotografie als stärker. In ihrem detailgenauen Naturalismus

war die Fotografie letztlich nicht zu übertreffen. Sie konnte das Faszinosum der Authentizität ausspielen, denn sie stand im Ruf, einen Augenblick der Realität unbestechlich abzubilden und zu konservieren.

Attraktiv an der Fotografie waren noch weitere Aspekte. Mussten die Betrachter noch zu den Panoramarotunden kommen, da die aufwändigen Bauwerke nicht mobil waren, kam mit der Fotografie das Bild erstmals zum Betrachter.⁴² Zwar schränkte sie zunächst den durch die Aufhebung der Zentralperspektive im Panorama entfesselten Blick wieder ein und lenkte ihn auf kleinformatige schwarzweiße Zentralprojektionen. Doch sie brachte eine bislang nie dagewesene Freiheit in der Wahl der Bildthemen und Darstellungsformen.

Die Liberalisierung der Bildinhalte basierte darauf, dass der Betrachter gleichzeitig Auftraggeber sein konnte und im Idealfall der Rezipient und der Produzent ein und dieselbe Person waren. Diese geradezu revolutionäre Demokratisierung der Bildproduktion konnte nur mit einem billigen, flexiblen, allgemeinverständlich und volkstümlichen Bildmedium wie der Fotografie gelingen.

Nachdem das Panoramagemälde bereits die künstlerische Individualität seiner Maler negiert hatte, entkoppelte die Fotografie die Bildproduktion endgültig von den Sphären der Kunst.⁴³ Wurden die Panoramen noch handwerklich gemalt, bediente sich die Fotografie bereits industrieller Herstellungsmethoden und industrialisierte letztendlich den Blick. Als bildhaftes Massenmedium löste die Fotografie die Panoramen ab und gewann nach deren Abdanken beständig an Bedeutung.

Die Fotografie hatte von Anfang an eine große Affinität zum Panorama. Louis Jacques Mandé Daguerre, der 1839 als erster ein Patent auf ein fotografisches Verfahren erhielt, arbeitete seit 1804 als Bühnenmaler, ehe er 1822 zusammen mit dem Maler Charles Bouton das erste Diorama erfand und 17 Jahre lang in Paris betrieb.⁴⁴

William Henry Fox Talbot, der 1839 fast zeitgleich zur Daguerreotypie mit der Kalotypie das erste brauchbare fotografische Negativ-Positiv-Verfahren patentierte, nahm bereits 1843 in Orleans in Frankreich eine panoramatisch wirkende Fotografie auf. Er schwenkte die Kamera auf einem feststehendem Stativ nach jeder Aufnahme ein Stück weiter und fügte die einzelnen Bilder hinterher zu einer Gesamtansicht zusammen.⁴⁵





Aus mehreren Teilansichten zusammengesetzte fotografische Übersichtsbilder waren allerdings mit Mängeln behaftet. Der meist nicht gleichmäßige Helligkeitsverlauf und perspektivische Auffälligkeiten bei den Bildübergängen ließen die Nahtstellen zwischen den Einzelbildern in der Regel deutlich hervortreten. Vor allem aber verhinderte die Addition mehrerer Zentralperspektiven die vollständige Entgrenzung des Blicks und somit die Täuschung des Auges. Schon früh kam man deshalb auf die naheliegende Idee, die technischen Vorzüge der Fotografie mit denen des Panoramas, das von einem rotierenden Mittelpunkt aus projiziert wurde, zu verbinden.

1843 präsentierte der Wiener Optiker Václav Prokesch eine nach den Angaben des österreichischen Apothekers Joseph Puchberger gefertigte „Camera für Rundgemälde“ mit schwenkbarem Objektiv. Durch einen Schlitz belichtete es gebogene Daguerreotypieplatten von 48 bis 61 cm Länge kontinuierlich. Auf diese Weise entstanden Ansichten im panoramatischen Blickwinkel von 150°. ⁴⁶

Einen ähnlichen „Daguerreotyp für Umsichtsbilder“ ⁴⁷ entwickelte ein Jahr später der Deutsche Friedrich von Martens, ein in Paris lebender Kupferstecher, der bis dahin Panoramaansichten graviert hatte. Das erste Modell seiner Kamera mit dem Namen „Megaskop“, deren horizontaler Bildwinkel ebenfalls 150° umfasste, belichtete gekrümmte Daguerreotypieplatten im Format von 12 x 38 cm. 1856 wurde die Kamera für Aufnahmen auf gewölbten Negativ-Nassplatten umgebaut, von denen beliebig viele Kontaktabzüge kopiert werden konnten. ⁴⁸

Die Anwendung des Negativ-Positiv-Verfahrens ermöglichte die Reproduzierbarkeit fotografischer Panoramen. Dies war eine Grundvoraussetzung für ihre Verbreitung. Eine bezahlbare massenhafte Vervielfältigung, zum Beispiel in Broschüren und Büchern, gelang aber erst durch den Einsatz geeigneter Drucktechniken.

1856 wurde die Collotypie entwickelt, um 1870 die darauf basierende Albertotypie und 1879 die daraus entwickelte Heliogravüre. Mit diesen immer noch teuren edlen Lichtdruckverfahren (das sind Flachdruckverfahren ohne Raster und mit Runzelkorn) ließen sich bereits hohe Auflagen gedruckter Fotografien herstellen. Erschwinglich wurde der Druck von Lichtbildern mit der Patentierung der Autotypie im Jahre 1882. Mit dieser Methode konnte man Bilder für den preiswerten Buchdruck rastern, mit dem ein breites

Publikum erreichbar wurde. Fotografische Panoramen gelangten nun in viele Haushalte.

Dennoch waren große Panoramen unverzichtbar. Gerade für Messen und Ausstellungen wurden sie weiterhin benötigt. Da von den gebogenen gläsernen Negativplatten der Panoramakameras mit Schwenkobjektiv aus technischen Gründen keine Vergrößerungen, sondern in ebenso geformten Kopierrahmen nur Kontaktabzüge hergestellt werden konnten, mussten überdimensionale Panoramabilder zunächst anders produziert werden. Hier bot sich die bereits 1843 von Talbot praktizierte Aufnahmemethode an, nach der mehrere Einzelbilder anschließend zu einer Gesamtansicht zusammengesetzt wurden.

Bereits 1848 setzten die amerikanischen Fotografen William S. Porter und Charles Fontayne aus acht Daguerreotypien eine 1,72 m breite Ansicht von Cincinnati zusammen, die einem Bildwinkel von 120° entsprach. ⁴⁹ (*Abb. unten*) 1858 gelang dem Kupferstecher Georg Böttger eine fotografische Übersicht von München aus elf Aufnahmen, die er zu einem sechs Meter breiten Panorama zusammensetzte. 1866 montierte Hugo van Werden, Werksfotograf bei Krupp, aus 15 Einzelansichten ein zehn Meter langes Gesamtbild der Gussstahlfabrik in Essen, das in London gezeigt wurde. ⁵⁰

1903 produzierte die „Neue Photographische Gesellschaft zu Berlin-Steglitz“ ein aus sechs Negativen vergrößertes nahtloses Panorama des Golfs von Neapel in den Maßen 1,5 x 12 m. ⁵¹ Für die 1904 in St. Louis durchgeführte Weltausstellung entstand in der Schweiz ein vom Gornergrat aus aufgenommenes Alpenpanorama; die Maße der Bromsilbervergrößerung lagen bei 2,25 m Höhe und 20,5 m Breite. ⁵² Auch vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen verwundert es kaum, dass die gemalten Großpanoramen ihre Bedeutung um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert endgültig verloren hatten.

Großformatige fotografische Panoramaansichten, bei denen die zusammengefüigten einzelnen Zentralprojektionen komplett durch eine kontinuierlich bewegliche Perspektive abgelöst wurden, konnten erst gelingen, nachdem der Amerikaner George Eastman 1885 den aufwickelbaren Rollfilm eingeführt hatte, der zunächst auf Papierbasis hergestellt wurde. Dieser ersetzte die starren gewölbten Negativplatten aus Glas in den Kameras mit Schwenkobjektiv. 1889 stellte die „Eastman Dry Plate and Film Company“

„Daguerreotype View of Cincinnati. Taken from Newport, Ky.“ William S. Porter und Charles Fontayne, 1848, Daguerreotypien, Public Library of Cincinnati and Hamilton County





Achteiliges Panorama der Gussstahlfabrik Krupp, Hugo van Werden, 1864, Albuminpapier, Historisches Archiv Krupp, Essen

die Produktion des Rollfilms von Papier auf das wesentlich transparentere und stabilere Zelluloid als Trägermaterial um. Von den Rollfilmnegativen ließen sich problemlos Vergrößerungen anfertigen.⁵³

Auf der Basis des leicht handhabbaren und billigen Rollfilms öffnete die „Eastman Kodak Company“ die Fotografie mit dem Bau preiswerter Kameras und durch geschicktes Marketing nach dem Motto „You press the button – we do the rest“ für den Massenmarkt. Bald konnte man auch bezahlbare Rollfilm-Panoramakameras erwerben. Ab 1898 produzierte die amerikanische „Multiscope and Film Company“ unter der Bezeichnung „Al Vista No. 4“ die erste in größerer Stückzahl verkaufte Panoramakamera mit Schwenkobjektiv. Ihr horizontaler Aufnahmewinkel betrug nahezu 180°. Ein Jahr später folgte die erste Panoramakamera von Kodak, die „Panoram Kodak No. 4“, deren schwenkbares Objektiv einen Winkel von 142° erfasste.⁵⁴

War das Anfertigen fotografischer Halbpanoramen zuvor professionellen Spezialisten vorbehalten geblieben, konnte dies nun jeder Amateur bewerkstelligen. Nachdem die Fotografie bereits längst die Rezeption der Panoramen demokratisiert hatte, folgte nun auch die Demokratisierung ihrer Produktion.

Schwieriger und kostspieliger blieb die Herstellung fotografischer Vollrundpanoramen mit 360° Bildwinkel in der Horizontalen, die Königsdisziplin der Panoramafotografie. Zwar konnten Rundumfotografien nach der seit 1843 praktizierten Methode der Zusammensetzung mehrerer Einzelbilder hergestellt werden; allerdings waren die Ergebnisse mit den hinlänglich bekannten Unzulänglichkeiten dieser Technik behaftet. Schon früh beschäftigte man sich deshalb mit fotomechanischen Lösungen des Problems, solche Bilder mit einer einzigen Aufnahme realisieren zu können.

Seit 1857 war das Prinzip einer um die eigene Achse rotierenden Kamera mit gegenläufig bewegbaren gebogenen Fotoplatten oder Filmen bekannt, bei denen das Objektiv das Negativ, ähnlich wie bei den Kameras mit Schwenkobjektiv, kontinuierlich durch einen Schlitz belichtete.⁵⁵ Diese Kameras eigneten sich grundsätzlich für die Herstellung horizontaler Vollrundpanoramen mit 360° Bildwinkel. Charles Chevalier aus Paris baute 1858 eine solche Kamera und belichtete mit ihr fotochemisch beschichtete Papierstreifen.⁵⁶

Auch dieses Konstruktionsprinzip konnte sich aber erst nach der Einführung des Rollfilms am Markt durchsetzen. 1887 patentierte J. R. Connon eine solche Schwenkkamera in England. 1889 erwarb Carl P. Stürn aus Berlin ein Patent auf eine verbesserte Version des Modells von Connon, mit dem er die Rollfilmkamera „Wonder Panoramic“ in den Handel brachte. Sie wurde mittels eines Uhrwerks automatisch geschwenkt, während Schnüre die Filmspulen für den gegenläufigen Transport des Rollfilms antrieben. Die Kamera war flexibel auf die Bildwinkel 90°, 180°, 270° und 360° einstellbar.⁵⁷

Die bekannteste und am weitesten verbreitete frühe Kamera dieser Art war die 1904 von William J. Johnston in den USA patentierte „Cirkut“, deren Produktion 1907 die damals zur „Eastman Kodak Company“ gehörende „Folmer & Schwing Manufacturing Company“ übernahm. Mit der „Panoramic“ von Ernemann aus dem Jahre 1907 waren sogar Rundumsichten von mehr als 360° auf einem 120 mm breiten und bis zu 1 m langen Rollfilm möglich.⁵⁸

Teilpanoramen mit horizontalen Bildwinkeln ab 110° als euklidische Zentralprojektionen wurden mit der Entwicklung planzeichnender Superweitwinkelobjektive möglich. 1859 erhielt Thomas Sutton ein englisches Patent auf ein Objektiv, das mit Wasser gefüllt war, um einen Bildwinkel von 120° abzudecken. Die 1860 aufgenommene Produktion stellte sich jedoch als schwierig heraus, weswegen nur wenige Exemplare gebaut wurden. Das im Jahre 1900 von Carl Paul Goertz in England patentierte „Hypergon“ hingegen wurde etliche Jahre hergestellt und weiterentwickelt und bot einen Bildwinkel von 110°.⁵⁹

Ergänzt wurden diese gebräuchlichsten Methoden und Werkzeuge der Panoramafotografie noch durch Kameras und Objektive, die Panoramen als kreisförmige Rundumsichten mit extremen sphärischen Verzeichnungen abbilden.

1864 beschrieb ein Patent von François Auguste Chevalier eine Panoramakamera mit vertikal nach oben ausgerichteten Objektiv, über dem ein konischer, mit der Spitze zum Objektiv zeigender Reflektor angebracht war. Dieser spiegelte das komplette Umfeld in das Objektiv. So konnte eine 360° umfassende kurvenlineare Horizontumsicht auf eine Fotoplatte gebannt werden. 1875 wurde eine ähnliche Kamera, die Lieutenant-Colonel du Génie Mangin für militärische Zwecke entworfen hatte, unter dem Namen „Périsgraphe Instantané“ von Bardon in Frankreich hergestellt.⁶⁰

Das Fischaugenobjektiv mit seinem extremen Bildwinkel von in der Regel 180° entwickelte der Engländer Robin Hill 1923 als erster. Die „Robin Hill Sky“ war für meteorologische Aufzeichnungen gedacht und belichtete ein kreisrundes, sphärisch verzeichnetes Bild auf die Negativplatte.⁶¹ Die Abbildung entsprach den schon in der Frühen Neuzeit bekannten gezeichneten und gemalten Kreisringpanoramen. 1969 baute Nikon ein für das Kleinbildformat gerechnetes zirkulares Fischaugenobjektiv mit 220° Bildwinkel, das in der Lage war, teilweise nach hinten zu blicken.

Optisch und fotomechanisch war damit die Entwicklung der fotografischen Panoramakameras weitgehend abgeschlossen. Die verfügbare Palette der Bildgestaltung entsprach derjenigen der Panoramamalerei. Alle grundsätzlichen technischen Möglichkeiten der panoramatischen Fotografie standen spätestens 1875, einige sogar schon ab 1843 zur Verfügung.

Gerade die Fotografen des 19. Jahrhunderts, deren Sehweise noch durch die großen gemalten Rundumbilder der Panoramarotunden beeinflusst wurde, machten davon



regen Gebrauch. Dies ist einer der Gründe, warum seit den 1840er Jahren bis zum Ende des Ersten Weltkrieges erheblich mehr Panoramafotografien entstanden als in den Jahrzehnten danach bis zur Einführung der Digitalfotografie. Im Fundus der fotografischen Sammlungen spiegelt sich dies wider.⁶² (Abb. oben)

Unter den Lichtbildnern, die vor 1914 Panoramen hergestellt haben, finden sich viele aus der Fotografiegeschichte bekannte Namen, unter anderen Edouard Denis Baldus, George N. Barnard, Felice Beato, die Gebrüder Louis-Auguste und Auguste-Rosalie Bisson, Samuel Bourne, Adolphe Braun, Louis De Clercq, Maxime Du Camp, Peter Henry Emerson, George Robinson Fardon, Ueno Hikoma, David Octavius Hill, William Henry Jackson, August Kotzsch, Heinrich Kühn, George R. Lawrence, Gustave Le Gray, Friedrich von Martens, Charles Marville, Eadweard Muybridge, Charles Nègre, Dmitri Nikitin, William Southgate Porter und Charles Fontayne, Victor Albert Prout, Constant Puyo, Pascal Sébah und Policarpe Joaillier, George Seeley, William Henry Fox Talbot, Carleton E. Watkins und Hugo van Werden. Panoramen gehörten zum normalen Motivspektrum etlicher bekannter und heute unbekannter Fotografen.

Nach dem Ersten Weltkrieg sollte sich dies ändern. Moderne ästhetische Konzepte, vor allem Dada, Bauhaus und die Neue Sachlichkeit, beeinflussten die Lichtbilderei. Das „Neue Sehen“ betrieb die Emanzipation der Fotografie von den tradierten Gestaltungsregeln der Landschafts- und Porträtmalerei. Auch dies ist einer der Gründe für den nach 1918 zu beobachtenden Niedergang der Panoramafotografie, denn ihre Geschichte war bis dahin weitgehend eine der technischen Entwicklung fotografischer Werkzeuge gewesen, mit denen man möglichst perfekt die traditionellen gestalterischen Vorgaben der Panoramamalerei umsetzen oder sogar übererfüllen konnte.

Nicht zuletzt trug auch das Aufkommen eines weiteren optischen Massenmediums mit dazu bei, dass nach den Panoramagemälden zunächst auch die Panoramafotografien von der Bildfläche verschwanden. Nachdem die Brüder Auguste und Louis Lumière ihren Cinémathographen 1895 in Paris erstmals öffentlich vorgestellt hatten, eroberte der Film schnell das Terrain, das zuvor den Panoramatorunden gehört hatte. Die auch „lebende Fotografie“ genannten bewegten Bilder zogen ein Massenpublikum an und befriedigten dessen Bedürfnisse besser als die statischen gemalten oder die fotografierten Panoramen.

Hinzu kommt, dass auch das vom „Moving Panorama“ inspirierte Medium Film sich an der Umsetzung und Weiterentwicklung des panoramatischen Blicks versuchte, um die „Sehsucht“ der Massen zu bedienen. Mit dem Schwenk der Filmkamera konnte man den Effekt einer Drehung des Kopfes simulieren, mit einem langgezogenen Schwenk sogar den horizontal bis zu 360° und mehr umfassenden

panoramatischen Blick. Allerdings stand das Gesamtbild nicht simultan zur Verfügung.

Das sogenannte „Normalformat“ des Films mit einem Höhen-Breiten-Verhältnis von 1:1,37 eignete sich nicht für Panoramaaufnahmen. Deshalb wurden seit Anfang der 1950er Jahre verschiedene Breitwandformate mit einem Seitenverhältnis von 1:1,66 bis zu 1:2,76 entwickelt. Auch das Fernsehformat 16:9 mit einem Seitenverhältnis von 1:1,78, das sich zurzeit durchsetzt, unterstützt das panoramatische Filmerlebnis.

Neue Standardformate des Kinofilms wurden das „Europäische Breitwand“ mit einer Relation der Höhe zur Breite von 1:1,66 und das „Amerikanische Breitwand“, bei dem dieses Verhältnis 1:1,85 beträgt. Filme dieser Formate werden mit herkömmlichen Objektiven gedreht. Da das Material für den Kinofilm nur 35 mm breit ist, nimmt man extrem querformatige Filme, die etwa im CinemaScope-Verfahren mit einem Seitenverhältnis von 1:2,35 gedreht werden, mit speziellen anamorphotischen Objektiven auf. Diese stauchen die Aufnahme auf die halbe Breite auf dem Filmstreifen zusammen. Durch eine ebenfalls anamorphotische Projektionslinse entzerrt, entsteht der Breitwandfilm erst auf der Leinwand.

Der Traum vom Rundumkino mit einer horizontal 360° umfassenden Leinwand ist fast so alt wie der Film selbst. Nachdem ein für die Weltausstellung von 1900 geplantes Projekt namens „Cinéorama“ bereits bei der vierten Vorführung gescheitert war,⁶³ ließ Walt Disney diese Idee 1955 als erster dauerhaft verwirklichen. Elf kreisförmig auf einer Platte montierte Kameras nahmen synchron die verschiedenen Blickrichtungen des Films auf. Ebenso viele genau aufeinander abgestimmte Projektoren projizierten ihn im „Circarama“, einem Rundbau von 12 m Durchmesser, auf eine drei Meter hohe zylindrische Leinwand über den Köpfen des stehenden Publikums. Disneys Grundidee fand bis in die 1980er Jahre viele Nachahmer, beispielsweise in der Sowjetunion, in der Schweiz und in Frankreich, die sich aber alle nicht etablieren konnten.⁶⁴

Seit Ende der 1950er Jahre experimentiert man auch mit vertikal ausgerichteten Projektionen über Spiegelkugeln oder Fischaugenobjektive auf kuppelförmige Leinwände. Auf diese Weise wird auch der Himmel vollständig in die Vorführung mit einbezogen. Kommerziell bis heute durchsetzen konnte sich aber nur das 1973 zunächst unter der Bezeichnung OMNIMAX vorgestellte kanadische IMAX-Dome-System, das bislang mit dem großen 70 mm-Filmformat arbeitete.⁶⁵ Seine Leinwand hat die Form einer halben Kuppel mit bis zu 24 m Durchmesser und bis zu 800 m² Fläche, die horizontal 180° und vertikal 122° abdeckt und somit in etwa dem kompletten Sichtfeld des Betrachters entspricht. Dieses System vermittelt den Zuschauern das Gefühl, sich mitten im Geschehen des Films zu befinden.



„Mitternachtssonne in einstündigen Intervallen aufgenommen“, 360°-Panorama, Emil Schulthess und Emil Stühler, 26./27. Juni 1950, Farbfotografie

In jüngster Zeit wurden sogar vollständige kugelförmige Projektionen realisiert: Seit der Weltausstellung „Expo 2000“ gibt es im VW-Pavillon der Autostadt Wolfsburg ein Sphärenkino in einer 18 m Durchmesser großen und 70 t schweren Kugel, die 150 sitzenden Zuschauern Platz bietet.⁶⁶ Damit ist eine sehr weitgehende technische Umsetzung der panoramatischen Visionen erreicht worden: die – im wahren Sinne des Wortes – Allsicht auf ein illusionistisches bewegtes Bild, das seine Betrachter vollständig umschließt.

Dennoch sind 360°-Filme und -kinos immer eine Randerscheinung der Unterhaltungsindustrie geblieben. Da die Produktion der Filme sehr aufwändig und extrem teuer ist, wurden nur wenige Streifen hergestellt. Fast immer handelt es sich um Sachfilme mit Aufnahmen von touristischen Attraktionen wie bekannten Städten oder sehenswerten Landschaften. Solche Themen waren nicht dauerhaft konkurrenzfähig in der kommerziellen Lichtspielbranche. Stattdessen beschränkte sich der Einsatz der Rundumfilme meistens punktuell auf internationale Ausstellungen und Themenparks.⁶⁷ Selbst das lange Zeit erfolgreiche IMAX-Dome-System befindet sich im Zeitalter fast unbegrenzt verfügbarer digitaler visueller Möglichkeiten auf dem Rückzug: Im deutschsprachigen Raum existieren nur noch zwei Kinos in Nürnberg und Speyer.

Ganz anders verlief die weitere Entwicklung der Panoramafotografie seit dem Ende des Ersten Weltkrieges. Nachdem die Panoramakameras vor allem ab 1887 beständig technisch weiterentwickelt worden waren, wurden von 1916 bis nach dem Zweiten Weltkrieg mangels Nachfrage kaum noch neue Modelle gebaut.⁶⁸ Mehr als drei Jahrzehnte lang blieben Panoramen aus dem Motivkanon fast aller Fotografen verbannt. Nur wenige Lichtbildner fanden eine genuin fotografische panoramatische Bildsprache, die sich deutlich von der Panoramamalerei absetzte und den neuen ästhetischen Ansprüchen an die professionelle Fotografie genügte.

Als Ausnahme gilt der Amerikaner Eugène Omar Goldbeck, der sich auf Panoramafotografie spezialisiert hatte und sie für unterschiedliche Zwecke einsetzte. So fotografierte er zum Beispiel in den 1920er Jahren bei Vergnügensfeierlichkeiten des Öfteren Menschenreihen und -ansammlungen im Panoramaformat. Eine eigenwillige kreative Kombination dieses Bildmotivs mit der klassischen Panoramafotografie gelang ihm 1920 mit der Fotografie „Reproduktion eines 52 Fuß langen Panoramas, ausgestellt auf der Weltausstellung in Philadelphia 1920“.⁶⁹ Er ließ eine größere Gruppe junger Frauen einen Abzug seiner fast 16 m langen Rundumsicht von Philadelphia auf einer Wiese präsentieren und hielt diese Szene in einem neuen zentralperspektivischen Teilpanorama fest. Auf diese Weise zitierte Goldbeck sich selbst. Später fotografierte er große Militärpanoramen. An seiner aufwändigsten Gruppenaufnahme,

für die er 21 765 Soldaten der amerikanischen Luftwaffe choreografierte, arbeitete er über sechs Wochen.⁷⁰

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg entdeckten einige ambitionierte Fotografen die Panoramafotografie wieder. Der Schweizer Emil Schulthess, ein Pionier der modernen Panoramafotografie, wurde 1950 mit der Veröffentlichung der Rundumsicht „Mitternachtssonne in einstündigen Intervallen aufgenommen“ in den Zeitschriften „Du“, „Life“ und „U. S. Camera Annual“ auf einen Schlag weltbekannt. Zusammen mit Emil Stühler hatte er den s-kurvenförmigen Verlauf der Mitternachtssonne fotografisch aufgezeichnet und anschließend aus den 24 Teilbildern ein farbiges 360°-Panorama montiert.⁷¹ (Abb. oben) Dieses Bild fasziniert nicht nur wegen seiner Ästhetik, sondern auch, weil es mit fotografischen Mitteln im Zeitrafferstil den Lichtwechsel in einer Landschaft einen ganzen Tag lang dokumentiert, obwohl die Fotografie in der Regel nur den Bruchteil einer Sekunde einfrieren kann.

Der tschechische Fotograf Josef Sudek fand Anfang der 1950er Jahre im Haus eines Freundes eine alte, um 1900 von Kodak hergestellte Panoramakamera mit Schwenkobjektiv. Mit ihr streifte er jahrelang durch Prag und lichtete – im Gegensatz zu fast allen Panoramafotografen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts – nicht nur die touristisch interessanten Seiten seiner Stadt ab, sondern mit ebensolcher Empathie und Akribie auch ihre Fabriken, schmutzigen Vororte und Randzonen. Die Motive und Stimmungen erinnern an die Fotografien, die Eugène Atget vom alten pittoresken Paris gemacht hatte. 1959 stellte Sudek 284 seiner menschenleeren Aufnahmen in seinem Aufsehen erregenden und wegweisenden Bildband „Praha panoramatická“ zusammen, der 1992 in zweiter Auflage erschien.⁷²

Die Zeit war offenbar reif für eine Renaissance der panoramatischen Fotografie. Dies hatten auch die Kamerawerke erkannt, die wieder verstärkt in die Entwicklung von Panoramakameras investierten und auch relativ preiswerte Modelle mit Schwenkobjektiven für das Kleinbildformat konstruierten. Zu den am weitesten verbreiteten Panoramakameras dieser Art gehörten die japanische „Widelux“, die 1959 in den Handel kam und horizontal 140° Bildwinkel abdeckte, sowie die im gleichen Jahr herausgekommene russische „Zenit FT-2“ und ihr ab 1968 produziertes Nachfolgemodell „Zenit Horizon“ mit 120° Bildwinkel.⁷³

Sudeks Buch beeinflusste viele Fotografen, unter anderen auch seinen Landsmann Josef Koudelka. Der Magnum-Fotograf brachte 1994 den Bildband „Černý trojúhelník – Podkráňnohoří Fotografie“ mit 34 Panoramaaufnahmen heraus, die die brachiale Umweltzerstörung im industriell ausgebeuteten erzgebirgischen „Schwarzen Dreieck“ im Ländereck von Tschechien, Polen und Deutschland zeigen.⁷⁴ 2001 folgte sein formal ähnliches Fotobuch „Limestone“, das



den wesentlich umweltverträglicheren Abbau von Kalkstein in Frankreich emphatisch in 36 Panoramen dokumentierte.⁷⁵

Ein nüchternes dokumentarisches Konzept der Panoramafotografie verfolgte der Amerikaner Ed Ruscha 1966 mit seinem ungewöhnlichen Bildband „Every Building at the Sunset Strip“. Er tastete auf beiden Straßenseiten des Sunset Strips in Los Angeles alle Häuser fotografisch mit einem linear verlaufendem Standortwechsel der Kamera ab. Die Aufnahmen fügte er zu zwei langen aufklappbaren Panoramen zusammen, die auf eine Seite gedruckt wurden und sich deshalb im Leporello gegenüberliegen. So erreichte Ruscha eine komplette simultane Übersicht der Straße.⁷⁶

Auch die sozialkritische Straßenfotografie entdeckte das Panoramaformat für ihre Zwecke. 1996 veröffentlichte der ukrainische Fotograf Boris Mihailov zwei Bücher mit Fotografien aus Kiew und Charkiw, mit denen er die chaotischen Zustände in seinem Land nach dem Zerfall der Sowjetunion in Panoramen anprangerte. In „Am Boden/By the Ground/u Zemli“ war er mit seiner Horizon-Kamera dicht an den Menschen, um deren Elend hautnah zu dokumentieren. Im Band „Die Dämmerung/At Dusk/Sumerki“ arbeitete Mihailov mit gekippten panoramatischen Übersichten, die das Abrutschen der Ukraine ins Chaos symbolisieren.⁷⁷

Wie sehr sich der panoramatische Blick ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Ausdrucksmöglichkeit für viele Richtungen der Fotografie etabliert hat, zeigen auch die kubistisch anmutenden Fotocollagen des Engländers David Hockney, der zu den einflussreichsten Künstlern des 20. Jahrhunderts zählt. Von 1982 bis 1984 experimentierte er fast ausschließlich mit dem Medium Fotografie. Hockney ließ sich von den anatomischen Grundbedingungen der menschlichen Wahrnehmung inspirieren. Ihn interessierte das Wandern der Macula des menschlichen Auges über das Sichtfeld und das nachträgliche Zusammensetzen dieser Informationen im Gehirn zu einem panoramatischen Bild. Dementsprechend collagierte er weite Panoramen von amerikanischen Canyons und anderen Motiven aus zum Teil mehr als hundert einzelnen Fotografien.⁷⁸

Es fällt auf, dass die Panoramafotografie trotz dieser inhaltlichen und formalen Öffnungen, ebenso wie zuvor schon die Panoramamalerei, kaum vertikale Übersichtsbilder hervorgebracht hat. Zwar tauchten seit den 1860er Jahren immer wieder einzelne Vertikalpanoramen auf, die durch die senkrechte Ausrichtung der abgebildeten Motive – so zum Beispiel Wasserfälle, hohe Bäume oder Hochhäuser – nahegelegt wurden. Eine konsequente fotografische Auseinandersetzung mit diesem Format scheiterte aber wahrscheinlich lange Zeit daran, dass die vertikale Ausrichtung des Blicks der Anatomie des menschlichen Gesichtsfeldes und damit den Sehgewohnheiten widerspricht. Als Versuch eines vertikalpanoramatischen Ansatzes könnte man das

letzte Buchprojekt des deutschen Fotografen Chargesheimer interpretieren, den 1970 erschienenen Bildband „Köln 5 Uhr 30“. Chargesheimer präsentierte einen pessimistischen Abgesang auf seine Heimatstadt mit verstörenden hochformatigen Weitwinkelbildern, die eine im Beton des Wiederaufbaus erstückende Domstadt zeigen.⁷⁹ Vielleicht irritieren die Fotografien um so mehr, als sich ihre fast panoramatischen vertikalen Bildwinkel gegen eine gefällige Wahrnehmung sperren.

1996 setzte der Deutsche Horst Hamann als erster die vertikale Panoramafotografie konsequent ein. Schon das 50 x 23 cm hohe Format seines Bildbandes „New York Vertical“ wirkt kompromisslos. Erstaunlich ist, dass niemand zuvor New York, die Stadt, die wie keine andere in die Höhe gewachsen ist, in der vertikalen Dominanz ihrer architektonischen Linien abgebildet hat. Hamann tat dies mit einer planzeichnenden Panoramakamera im Aufnahmeformat von 6 x 17 cm, damit die geraden Linien der Hochhausarchitektur nicht optisch gekrümmt wurden.⁸⁰



Innenraum der Kirche „Madonna d’Ongero“ oberhalb Barbengo, Vertikalpanorama, Jürg Steiner, Tessin/Schweiz, 19. August 2008, digitale Farbfotografie

Mit den 2010 in diesem Band zum ersten Mal publizierten Vertikalpanoramen sakraler Innenräume verfolgt der schweizerische Ausstellungsgestalter, Architekt und

Hochschullehrer Jürg Steiner ein künstlerisch-didaktisches Anliegen. Unsere Wahrnehmung der Innenarchitektur von Kirchen, insbesondere das Erkennen des Zusammenspiels der Wände, Stützen und Gewölbe und die Führung des Lichts, wird durch die Ausmaße der Innenräume und ihre himmelwärts strebende Ausrichtung erschwert. Steiners senkrechte Panoramen, die einen vertikalen Bildwinkel von bis zu 180° umfassen, erlauben dem Betrachter erstmals, diese komplexen Zusammenhänge simultan zu erfassen. Diese Vertikalpanoramen bieten überraschende Einsichten und regen eine neue und bewusster Wahrnehmung der abendländischen Sakralarchitektur an.

Jürg Steiners vertikale Panoramen wirken zwar wie mit einer analogen Panoramakamera mit Schwenkobjektiv aufgenommen, sind aber tatsächlich aus mehreren Einzelbildern zusammengerechnete digitale Produkte. Erst mit der digitalen Lichtbilderei setzte sich die Panoramafotografie auf breiter Front als Bildauffassung durch.

Das digitale fotografische Zeitalter begann, nachdem daran seit 1981 experimentiert worden war, erst 1991 mit der Einführung von zwei Kameras, die Bilddateien digital abspeichern konnten: der für den professionellen Bildjournalismus konzipierten „Kodak DCS-100“ und der „Logitech Fotoman“ für den Knipser. Ungefähr zur gleichen Zeit stellte die Softwarefirma Adobe die erste Version ihres Bildbearbeitungsprogramms „Photoshop“ vor. Seitdem haben die Digitalfotografie und ihre Weiterverarbeitung sich rasant technisch weiterentwickelt und die analoge Fotografie in wenige Randnischen zurückgedrängt.

Die Digitalfotografie erfand die Panoramafotografie nicht neu, aber vereinfachte und verbilligte sie enorm und machte sie damit attraktiv und populär. Die Verwendung teurer und kompliziert zu bedienender Spezialkameras entfiel, denn Computerprogramme fügen ganze Serien einzelner Bilder per sogenanntem „Stitching“ zu nahtlosen Panoramafotografien zusammen.

Die Einzelbilder nimmt man nach der schon 1843 von William Henry Fox Talbot praktizierten Methode auf, bei der die auf einem Stativ stehende Kamera nach jeder Belichtung ein Stück weiterschwenkt wird. Die anschließend im Rechner generierten Ergebnisse weisen in der zweidimensionalen Darstellung die gleichen tonnenförmigen Verzeichnungen auf, wie analoge Bilder, die mit einer panoramatischen Schwinglinsen- oder Rotationskamera auf gebogenem Film aufgenommen wurden. Nach diesem Prinzip können Panoramen mit bis zu 360° Bildwinkel erzeugt werden.

Sphärischen Verzeichnungen in der zweidimensionalen Präsentation kann man beim Fotografieren vorbeugen, indem das Objektiv per Shiftadapter oder aber der Standort der Kamera nach jeder Teilaufnahme linear parallel zum Motiv verschoben wird. Die daraus ebenfalls per „Stitching“ digital montierten Panoramen sind verzeichnungsfrei. Mit dieser seit langem bereits analog praktizierten Methode lassen sich allerdings keine 360°-Panoramen herstellen.

Digitale Rundumsichten entstehen auch aus einzelnen Bildern, die mit Fischaugenobjektiven oder halbkugelförmigen Spiegeln aufgenommen werden. Spezielle Software wickelt diese extrem verzeichneten Fotografien problemlos in zylindrische Parallelprojektionen ab und ersetzt auf diese Weise teure Spezialprojektoren.

Zwei in entgegengesetzte Richtungen fotografierte kugelanamorphotische Bilder können zudem die Basis für am Computer erzeugte Kugelpanoramen sein, die sich

allerdings auch über das „Stitching“-Verfahren aus vielen Einzelbildern zusammensetzen lassen. So wie das Sphärenkino geben die kugelförmigen Panoramen sämtliche von einem Standpunkt aus sichtbaren Bildwinkel wieder. Bei interaktiv für den Computerbildschirm aufbereiteten sphärischen Panoramen kann der Betrachter seinen Blick per Mausclick in jede beliebige Richtung bewegen und ist selbst der Mittelpunkt der Fotografie.

Mit den interaktiven fotografischen Kugelpanoramen und dem Sphärenkino ist die Menschheit der Realisierung ihrer panoramatischen Visionen ziemlich nahegekommen. Doch der sehsüchtige Blick wird sich auch damit nicht zufrieden geben und weiter nach immer spektakuläreren Möglichkeiten seiner Befriedigung suchen.

Der gegenwärtig zu beobachtende Trend zur gigantomanischen Gigapixel-Fotografie, die auch für Panoramen genutzt wird, weist bereits in eine solche Richtung. Ihr Hyperrealismus versetzt den Menschen in die Lage, weitaus mehr zu sehen, als seine Sehorgane ihm eigentlich erlauben. In der Ende 2009 mit 18 Gigapixeln größten sphärischen Panoramafotografie „Prague from the TV Tower“ von Jeffrey Martin⁸¹ können auch noch etliche hundert Meter vom Aufnahmestandpunkt entfernt liegende kleinste Details herangezogen und identifiziert werden. Wertet man bereits diese Potenziale als datenrechtlich kritisch, so würde dies erst recht für eine irgendwann technisch machbare Kombination der Gigapixelbilder mit dem Medium Film und der Möglichkeit des Aufzeichnens und Abspeicherns gelten.

Doch auch heute schon rufen die immer umfassender werdenden Panoramabilder und ihre allgegenwärtige Präsenz durch das Internet die Datenschützer auf den Plan. Insbesondere die Dienste „Google Maps“, „Google Earth“ und „Street View“ der Google Inc. stehen im Brennpunkt der Diskussion.⁸² Die Satellitenbilder in „Google Maps“ und „Google Earth“ sind letztendlich nichts anderes als Ausschnitte eines beinahe weltumspannenden Horizontalpanoramas. Und bei „Street View“ handelt es sich um simultan mit neun Kameras aufgenommene interaktive sphärische 360°-Panoramen, die bald alle Straßen dieser Erde erfassen sollen, und deren bewegliche Standpunkte beliebig auf den Straßenachsen verschiebbar sind. Diesen Totalitätsanspruch verkörpert auch das Konkurrenzprodukt „Bing Maps“⁸³ von Microsoft, das unter anderem von Kleinflugzeugen aus aufgenommene Schrägluftbilder aus der Vogelperspektive bietet. Beide Wettbewerber eröffnen mittlerweile auch die Möglichkeit der zusätzlichen Einbindung von Fotos bzw. Panoramabildern, die von den Nutzern selbst erstellt werden. Vor dem Hintergrund zukünftiger technischer Entwicklungen droht der Traum von der Allsicht des Menschen zum Alptraum der totalen Kontrolle und Überwachung zu mutieren.

- 1 Stickerie auf Leinen, 48 bis 53 x 6838 cm, Centre Guillaume le Conquérant, Bayeux
- 2 Harztempera auf Lindenholz, 30,5 x 200 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel
- 3 Malerei auf Papier, 24,8 x 528,7 cm (einschl. Titel und Vorspann), Palastmuseum Peking
- 4 Öl auf Holz, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris
- 5 Öl auf Holz, je 43 x 33 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz
- 6 Wasser- und Deckfarben auf Papier, 10,3x 31,6 cm, Kupferstichkabinett Berlin
- 7 Wasser- und Deckfarben auf Papier, 16,3 x 34,4 cm, ehemals Kunsthalle Bremen
- 8 Öl auf Holz, Flügel je 68,7 x 32,3 cm, Mittelbild 67,5 x 67 cm, Kunsthalle Hamburg
- 9 Öl auf Leinwand, 135 x 228 cm, Museo del Greco, Toledo
- 10 Links, Joseph Gluckstein: Canaletto. Das Gesamtwerk, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1980, S.7
- 11 Lavierte Federzeichnung auf neun zusammengeklebten Papierblättern, 38,5 x 258,5 cm, Museum der Grafschaft Mark auf Burg Altena
- 12 Einen Überblick über die Vorgeschichte des allsichtigen Bildes liefert: Weber, Bruno: La nature à coup d'œil. Wie der panoramatische Blick antizipiert worden ist; in: Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.): Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Bonn 1993, S. 20-27
- 13 Solar, Gustav: Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Länth, Zürich 1979, S. 72-73
- 14 Tempera auf Leder über Holz, Durchmesser 59 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar, siehe Weber (wie in Anm. 12), S. 21
- 15 Weber (wie in Anm. 12), S. 20-24
- 16 Wilcox, Scott: Erfindung und Entwicklung des Panoramas in Großbritannien, in: Sehnsucht (wie in Anm. 12), S. 28-35, hier S. 29
- 17 Ebda., S. 29-30
- 18 Comment, Bernard: Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst, Berlin 2000, S.7
- 19 Wilcox (wie in Anm. 16), S. 30
- 20 Ebda., S. 31
- 21 Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München - Wien 1989, S. 147
- 22 Scheurer, Hans: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks, Köln 1987, S. 54
- 23 Ebda., S. 54-55
- 24 So lautete auch der Titel einer großen Ausstellung zu diesem Thema, die vom 28. Mai bis zum 10. Oktober 1993 in Bonn in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland gezeigt wurde: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts (wie in Anm. 12)
- 25 Scheurer (wie in Anm. 22), S. 55
- 26 Wilcox (wie in Anm. 16), S. 32
- 27 Ebda., S. 31
- 28 Ebda., S. 33
- 29 Oettermann, Stephan: Die Reise mit den Augen – „Oramas“ in Deutschland; in: Sehnsucht (wie in Anm. 12), S. 42-51, hier S. 47-48
- 30 Radierung, Blatt 59 x 54,5 cm, Durchmesser der Darstellung 46,5 cm, Lüneburg, Nordost-Bibliothek, SK-D5
- 31 Kleinstpanoramen: Perspektiven und Promenaden, in: Sehnsucht (wie in Anm. 12), S. 252-279, hier S. 256
- 32 Busch (wie in Anm. 21), S. 149
- 33 Comment (wie in Anm. 18), S. 63
- 34 Wilcox (wie in Anm. 16), S. 34-35
- 35 Ebda., S. 35
- 36 Robichon, François: Die Illusion eines Jahrhunderts – Panoramen in Frankreich, in: Sehnsucht (wie in Anm. 12), S. 52-63, hier S. 55-57
- 37 Ebda., S. 56 und 63
- 38 Hinsichtlich dieser kontrovers diskutierbaren Wertung stimme ich Stephan Oettermann zu. Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt/Main 1980, S. 9
- 39 Comment (wie in Anm. 18), S. 67
- 40 Busch (wie in Anm. 21), S. 142
- 41 Ebda.
- 42 Scheurer (wie in Anm. 22), S. 57
- 43 Ebda., S. 58
- 44 Daniels, Barry: Daguerre - Theatremaler, Dioramist, Photograph; in: Sehnsucht (wie in Anm. 12), S. 36-41
- 45 Coe, Brian: Kameras von der Daguerreotypie zum Sofortbild; Gothenburg (Schweden) 1978, S. 169
- 46 Stenger, Erich: Die Photographie in Kultur und Technik, Leipzig 1938, S. 82
- 47 Ebda.
- 48 Coe (wie in Anm. 45), S. 169
- 49 „Daguerreotype View of Cincinnati. Taken from Newport, Ky.“, Panorama aus acht Daguerreotypien, 15,24 x 172,7 cm, Public Library of Cincinnati and Hamilton County
- 50 Gernsheim, Helmut: Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre; Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1983, S. 385
- 51 Stenger (wie in Anm. 46), S. 106
- 52 Ebda., S. 83-84
- 53 Collins, Douglas: The Story of Kodak; New York 1990, S. 48-67
- 54 Coe (wie in Anm. 45), S. 171
- 55 Ebda., S. 172
- 56 von Gruber, O. (Hg.): Ferienkurs in Photogrammetrie, Stuttgart 1930, S. 175
- 57 Coe (wie in Anm. 45), S. 172-174
- 58 Ebda.
- 59 Ebda., S. 174 und 193
- 60 Ebda., S. 175; Bonnemaïson, Joachim mit Vanessa Ponchon und Philippe Larminie: Perspektivische Wahrnehmung in Raum und Zeit. Die Sehnsucht der Photographen. Collection Bonnemaïson II, in: Sehnsucht (wie in Anm. 12), S. 300-344, hier S. 315
- 61 Coe (wie in Anm. 45), S. 175
- 62 Dies zeigt nicht nur ein Blick in die einschlägigen Sammlungskataloge und Darstellungen der Fotogeschichte, sondern auch eine Auswertung der Collection Bonnemaïson, einer Spezialsammlung fotografischer Panoramen: Panoramas. Photographies 1850-1950. Collection Bonnemaïson, Arles 1989, S. 187
- 63 Comment (wie in Anm. 18), S. 75-76
- 64 Piccolin, Lucas: Rundumkinos: Vom Panorama zu 360° Filmsystemen; in: Hamburger Flimmern. Die Zeitschrift des Film- und Fernseh Museums Hamburg e. V., 12/2006, S. 22-27, hier S. 23-25
- 65 Ebda., S. 25-26
- 66 Ebda., S. 25-27
- 67 Ebda., S. 26-27
- 68 Coe (wie in Anm. 45), S. 172
- 69 Gelatinesilberpapier, 17,8 x 49,3 cm, Collection Bonnemaïson
- 70 Burselon, Clyde W. und Jessica Hickman: The Panoramic Photography of Eugene O. Goldbeck, Austin 1987, Bonnemaïson, S. 316 und Collection Bonnemaïson, unpag. und S. 183
- 71 Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.): Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, Bern 1992, S. 124-131
- 72 Sudek, Josef: Praha panoramatická, Prag 1959 und 1992 (2. Aufl.); siehe: Parr, Martin und Gerry Badger: The Photobook: A History, Bd. 1, London 2004, S. 211
- 73 Coe (wie in Anm. 45), S. 172
- 74 Koudelka, Josef: Černý trójuhelník – Podkrušnohoří Fotografie, Prag 1994, siehe: Parr, Martin und Gerry Badger: The Photobook: A History, Bd. 2, London 2006, S. 74-75
- 75 Koudelka, Josef: Limestone, Paris 2001, siehe Parr u. Badger 2 (wie in Anm. 74), S. 202-203
- 76 Ruscha, Edward (Ed): Every Building on the Sunset Strip, Los Angeles 1966, siehe Parr u. Badger 2 (wie in Anm. 74), S. 142-143
- 77 Mihailov, Boris: Am Boden/By the Ground/u Zemli, Köln 1996 und Mihailov, Boris: Die Dämmerung/At Dusk/Sumerki, Köln 1996, siehe Parr u. Badger 2 (wie in Anm. 74), S. 77
- 78 Hockney, David: Cameraworks, München 1984, Pl. 50, 61, 62, 65, 67, 73, 100
- 79 Chargesheimer: Köln 5 Uhr 30, Köln 1970, siehe Parr u. Badger 1 (wie in Anm. 72), S. 223
- 80 Hamann, Horst: New York Vertical, Mannheim 1996
- 81 „Prague from the TV Tower“, 18 Gigapixel große interaktive sphärische Digitalfotografie, 3. Oktober 2009, 11:00-15:00 Uhr, Jeffrey Martin, www.360cities.net/prague-18-gigapixels. Den Hinweis darauf verdanke ich Olaf Mehl.
- 82 Der Dienst „Google Maps“ ist seit dem 8. Februar 2005 verfügbar; 2004 kaufte die Google Inc. die Keyhole Comp., deren ab 2001 entwickeltes Programm „Keyhole“ in „Google Earth“ umbenannt wurde; „Street View“ wurde im Mai 2007 in vier Städten der USA gestartet und seitdem kontinuierlich und weltweit ausgedehnt.
- 83 Microsoft schaltete am 8. November 2006 eine 3D-Version des zunächst unter den Bezeichnungen „Windows Live Maps“, „Windows Live Located“ und „Live Search Maps“ laufenden Internet-Kartendienstes frei, der 2009 in „Bing Maps“ umbenannt wurde.

Dieser Appell zu gesteigerter Aufmerksamkeit wird im Moment auf Unverständnis stossen. Schliesslich sieht jeder, was um ihn ist und kann es benennen. Das taugt bestens zur Orientierung – und es lässt sich gut damit leben, mit dem flüchtigen Blick. Diese Art des Sehens ist eine Grundaustattung und wichtig zum schnellen Erfassen von quirligen Abläufen. Gemeint ist jedoch das Sehen, das Zeit verlangt für hingebungsvolle Betrachtung. Diese Art zu sehen wird jedoch zur Farce, wenn ich nicht erkenne was ich sehe. Sehen koppelt sich mit Wissen, um zu erkennen. Der Gegenstand der Betrachtung muss befragt werden können, aber Befragen setzt Wissen voraus. Selbst bei unbekanntem, nie gesehenen Dingen, über die kein Vorwissen vorhanden ist, muss die Frage lauten: Nach welchen Kriterien werde ich sehen wollen?

„Monumente der ästhetischen Bildung“ nennt Jürg Steiner die sakralen Innenräume seiner anhaltenden Zuwendung. Vermutlich sei das „Licht dominant“ für die grosse Anziehungskraft, die Kirchenräume auf ihn, den Architekten und Ausstellungsgestalter, ausüben.

Der Gedanke Jürg Steiners, dass das Licht ihn wahrscheinlich gelockt habe, sakrale Innenräume mit zunehmender Begeisterung aufzusuchen, ist für mich als Architekten emotional und rational nachvollziehbar. Unabhängig von den historisch bedingten architektonischen Ausbildungen der unterschiedlichen Räume ist eine Tendenz der Lichtführung festzuhalten: Nach oben nimmt die Lichtfülle zu. Licht scheint Volumen zu bekommen, als liesse es sich in Säcken tragen. (Erinnert sei an Schilda und sein fensterloses Rathaus!)

Die Verteilung des Lichtes innerhalb der sakralen Räume folgt liturgischen und religionsspezifischen Vorgaben, die mit dem Licht Kartharsis und Erlösung verbinden. Um diesen Eindruck, diese Überhöhung zu erzielen, braucht es Dunkelheit, Dämmerung, Schatten und Halbschatten. Die vielfältigen Abstufungen des Lichtes – lichtdramaturgische Vorgänge, die Natur als Vorbild nutzend – erreichen unmittelbar unsere Empfindungen.

Es ist also naheliegend, wenn Jürg Steiner die Fotografie nutzt, um seine visuellen Erfahrungen und Eindrücke festzuhalten wie viele bereits vor ihm. Überraschend ist jedoch die Verwendung der Panoramafotografie und dann auch noch um 90° gedreht. Unsere Augen sind hervorragend für horizontales Sehen geeignet. Selbst bei einem Winkel von 180° sind Bewegungen an den Sehrändern noch wahrnehmbar; in der Vertikalen jedoch ist unser Sehen eingeschränkt. Nur durch das Neigen des Kopfes ist der Blick in die Höhe – oder zu dem, was über uns ist – möglich. Diese Sehbedingungen prägen unsere Wahrnehmung.

Beim Betrachten eines Vertikalpanoramas von Innenräumen scheinen wir daher verduzt innezuhalten: „... Das habe ich ja noch nie gesehen! Vom Fußboden bis unter die Decke gucken zu können, ohne dabei den Kopf in den Nacken zu legen – eigenartig! Der Raum scheint wie in die Fläche gedrückt.“

Die vertikalen Panoramen zur Darstellung sakraler Innenräume wirken beim ersten Hinsehen befremdlich, weil unser Schapparat nicht um 90° gekippt werden kann, es sei denn, wir würden uns auf den Fußboden legen und den Kopf so um die Körperachse drehen, dass einerseits der Fußboden und andererseits die Raumdecke gleichzeitig zu sehen wären. Würde man diese Betrachtungsweise als Regel voraussetzen, so wäre ein Vertikal-Panorama selbstverständlich. Das gleichzeitige Sehen von Fußboden, Wand,

Decke als Bildeinheit ist faszinierend, weil die ruhenden, tragenden und überspannenden Elemente der Architektur mit einem Blick erfassbar sind und damit begreifbar werden. Das Atmosphärische schafft das Licht, und wie diese Wirkung zustande kommt, ist ebenfalls ablesbar. So bereitet das Betrachten der Vertikalpanoramen ein sichtliches Vergnügen für all jene, die an Monumenten der ästhetischen Bildung interessiert sind.

Das Außergewöhnliche des großen Innenraumes führt uns Jürg Steiner mit seinen Vertikal-Panoramen nachdrücklich vor Augen. Der Betrachter der Fotos glaubt sich in die Innenräume versetzt, wenn er seinen Blick über das überhohe Bildformat schweifen lässt. Diese Erfahrung ist im ersten Moment ungewohnt, weil sich Raum wie unbemerkt zu erkennen gibt – im Gegensatz zum fast schon akrobatischen Aufwand vor Ort, um den „Raumhimmel“ zu erfassen. Jürg Steiner nimmt uns diese Arbeit ab und gibt uns die Möglichkeit, ohne Anstrengung nicht nur die Malereien und Strukturen der großen Innenräume zu studieren, sondern auch den architektonischen Aufbau zu erkennen: wie Stützendes in Wölbendes übergeht; wie Fensterbänder und Laternen angelegt sind, um dem Raum sein spezielles Licht zu geben. Die Fotos von Jürg Steiner zeigen die Kirchen vorrangig in der Längsachse des Raumes, vom Boden bis zur Decke. Auf diese Weise werden Vergleiche mit anderen sakralen Innenräumen möglich.

Darüber hinaus gibt es informative Texte zu den Bauwerken und Angaben von Datum und Uhrzeit der einzelnen Fotoaufnahmen. Letzteres ermöglicht dem Betrachter der Panoramen, auf den Spuren des Fotografen wandelnd Abbild und Wirklichkeit in Beziehung zu setzen.

Meine Bewunderung gilt dem scheinbar nebenher entstandenen Werk, einer über viele Jahre angefertigten, umfangreichen Dokumentation oft zufällig am Wege liegender sakraler Bauten, die immer mehr aus unserem Bewusstsein ins Vergessen entschwinden.

Hierfür der Glückwunsch vom Vorgänger im Amt.

Wolfgang Körber

Solingen am 12.02.2010

Anmerkungen zum Urheberrecht innovativer Vertikalpanoramen und zum Entrepreneur Jürg Steiner

Das Werk Jürg Steiners wie überhaupt dasjenige eines Designers in einem einzigen Beitrag aus rechtswissenschaftlicher oder ökonomischer Perspektive behandeln zu wollen, ist eine reine Utopie. Allgemein steht das Recht des Geistigen Immaterialgüterrechts ganz sicher im Vordergrund. Ausgehend von Jürg Steiners revolutionären Montagen aus Aufnahmen von Sakralbauteninterieurs, die auch den visuellen Kern dieser Festschrift bilden, wählen wir zunächst einen begleitenden Streifzug durch den juristischen Fotoschutz, der durch Gedanken zum unternehmerisch tätigen Hochschullehrer und Entrepreneur abgeschlossen wird.

1. Fotografie und Urheberrecht

Schlägt man in den einschlägigen Materialien nach,¹ so mag zunächst der Lichtbildschutz gem. § 72 UrhG ins Auge fallen. Der Lichtbildschutz ist gleichsam zweigeteilt. Auf unterster Stufe steht besagter Schutz. Entsprechend niedrig sind die Anforderungen. Geschützt wird das Lichtbild, das heißt die abbildende Fotografie an sich. Die Erstellung durch einschlägige Techniken lässt das Recht entstehen. Qualitative Merkmale sind gänzlich irrelevant. Allein die reine Reproduktionsfotografie fällt aus dem Schutzbereich heraus. Wenn also ein gewisses Maß an Individualität verlangt wird, sind die Maßstäbe großzügig angelegt (In diesem Zusammenhang wird auch hier von der „kleinen Münze“ gesprochen). Rechtsinhaber ist der Lichtbildner, die Rechtsinhalte richten sich nach dem Urheberrecht (so dass die im nächsten Absatz genannten Rechtsinhalte hier entsprechend gelten, auch wenn der persönlichkeitsrechtliche Inhalt hier naturgemäß ein reduzierter sein muss). Überraschend lang (50 Jahre, siehe im Einzelnen § 72 III UrhG, zum Vergleich das Urheberrecht: 70 Jahre post mortem auctoris, siehe im Einzelnen §§ 69 ff. UrhG) ist die Schutzfrist. (Man vergleiche sie nur mit derjenigen des Bildnisschutzes des Abgebildeten nach § 22 Satz 2 KUG – 10 Jahre post mortem, welche nach der – abzulehnenden – Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs für das vermögenswerte postmortale Persönlichkeitsrecht insgesamt analogiefähig sein soll!²)

Innerhalb dieser Festschrift kann der Schutz nach § 72 UrhG allenthalben eine der Vollständigkeit geschuldete Erwähnung finden. Der wahre Fokus liegt auf dem Urheberrecht, denn hier wird das Werk (und wir gehen auch außerhalb jeglicher Ehrung Jürg Steiners davon aus, dass seine Werke – sic! – hier anzusiedeln sind) par excellence geschützt (zum Vergleich: § 72 UrhG betrifft das Lichtbild selbst, also werksunabhängig und damit sozusagen „inhaltsleer“ – es tritt selbst bei Einschlägigkeit in seiner Relevanz zurück). § 2 II UrhG verlangt eine persönliche geistige Schöpfung, wobei Werke der Fotografie ausdrücklich exemplarisch genannt werden (ebda. Abs. 1 Nr. 5). Allein der Schöpfungsakt wirkt schutzrechtsbegründend, ohne dass etwa besondere Registrierungen nötig wären. (Dieses hat sich seit dem Beitritt der USA zu der Revidierten Berner Übereinkunft 1989 auch außerhalb der kontinentaleuropäischen Tradition in weitem Maße durchgesetzt) Der Schöpfer ist der Werkersteller als eine natürliche Person. Das Urheberrecht, obwohl ein einheitliches Recht (§ 11 UrhG), beinhaltet persönlichkeits- und vermögensrechtliche Komponenten. Erstere (§§ 12 ff. UrhG) garantieren die Entscheidung über die Veröffentlichung, die Urheberbenennung und schützen vor Werkentstellungen. Die Vermögenskomponenten spalten

sich ihrerseits auf in die körperliche und unkörperliche Verwertung (§§ 15 ff. UrhG). Erstere betrifft die Vervielfältigung, Verbreitung, und Ausstellung des Werkes, letztere die Auf- und Vorführung sowie das Vortragen eines Werkes, das Online-Recht, das Senderecht sowie Wiedergaberechte. Sanktioniert werden Verletzungen vor allem durch Unterlassungs- und Beseitigungsansprüche (inklusive Verneinungsansprüche mit flankierenden Möglichkeiten von Beschlagnahmen durch die Zollbehörden) und Haftungsfolgen sowie unter Umständen strafrechtlichen Sanktionen. Vor allem Auskunftsansprüche treten unterstützend hinzu. Vereinzelt findet sich ein „Dulde und liquidiere“, also münden manche Nutzungen eines Werkes nicht in Abwehransprüche, wohl aber in Entgeltansprüche, welche regelmäßig von Verwertungsgesellschaften geltend gemacht werden (etwa den legalen Kopier- und Downloadbereich etc. betreffend).

Verwertungspotenziale sind zweifellos vorhanden. Das juristische Handwerk stellt lizenzvertragliche Gestaltungen oder Rechtsübertragungen (letzteres nicht nach deutschem Recht, siehe § 29 I UrhG, wobei die Grenzen zum Lizenzrecht allerdings fließend sein können und letzteres die Bedürfnisse ebenfalls befriedigt) zur Verfügung. Gesetzliche Regelungen sind regelmäßig nur sporadisch vorhanden, so dass man es hier vorrangig mit Kautelarpraxis zu tun hat. Ebenso wie das Geistige Eigentum in relativ hohem Maße vor allem europäisch, aber auch international vereinheitlicht ist (was von den genannten Rechten vor allem das Urheberrecht betrifft), sind die Vertragsstrukturen an sich weltweit überraschend einheitlich.³ Diese Vereinheitlichungstendenzen können gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, denn sie übertünchen die gleichwohl vorhandene Rechtszersplitterung als natürliche Folge autonomer Staatswesen.⁴ Nicht nur die Strategie kann dadurch einheitlich definiert werden, auch die Umsetzung kann sich an relativ einheitlichen Parametern orientieren. Bezogen auf das innovative Werk von Jürg Steiner werden ebenfalls auch erhebliche Verwertungspotenziale gesehen, die auch darauf zurückgeführt werden können, dass er als Hochschullehrer und Entrepreneur zugleich wirken kann.

2. Der Hochschullehrer und Entrepreneur

Jürg Steiners akademische Wirkungsstätte in Wuppertal ist der Fachbereich Kunst und Design der Bergischen Universität und dort das Lehr- und Forschungsgebiet für Ausstellungs- und Messe-Design (Kommunikationsarchitektur) der Abteilung Kommunikationsdesign. Seine Hochschule zählt zu den deutschen Universitäten mit den besten Voraussetzungen im Bereich Unternehmensgründung.⁵ So verwundert es nicht, dass Jürg Steiner – neben seinen in dieser Festschrift in beeindruckender Weise vorgestellten innovativen Vertikalpanoramen sakraler Räume – auch als Produktdesigner, Ausstellungsgestalter, Architekt und Inhaber mehrerer Patente im konstruktiven und klimatechnischen Bereich und als Gründer namhafter Firmen, wie die „Museumstechnik GmbH“ und die „System 180 GmbH“, auch der Welt des Entrepreneurs stets aufgeschlossen gegenüber steht.

Betrachtet man die Gründungsbereitschaft von Professoren an deutschen Hochschulen, so ist dies keine Selbstverständlichkeit, denn diese ist mancherorts durch systemimmanente Widerstände geprägt, die teilweise bis hin zu einer Aversion gegenüber einer Selbstständigkeit reichen

mögen. Dieses Spannungsfeld von akademischer und unternehmerischer Karriere und die damit verbundenen Hemmnisse werden auch in der Literatur diskutiert.⁶ Problematisiert wird dabei insbesondere der mögliche Verlust von Rollenidentität und Aufgabenfunktionalität, den ein Hochschullehrer durch eine Unternehmensgründung oder Verwertung erfahren kann. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob durch eine Unternehmensgründung ein höherer gesellschaftlicher Nutzen erreicht werden kann oder ob dies nicht schon durch die primär für die Hochschule durchgeführte akademische und innovative Arbeit eines Professors der Fall ist. Als weitere Hinderungsfaktoren werden beispielsweise angeführt, dass eine Gründung und Verwertung aus Sicht eines Hochschullehrers oftmals als Teil der Privatsphäre und von der Hochschule losgelöst betrachtet wird sowie die mit einer Gründung einhergehenden umfangreichen zeitlichen Anspannungen und formal-rechtlichen Restriktionen, wobei die obigen Ausführungen zum Urheberrecht hier einen ersten kleinen Einblick geben können.⁷ Eigene Untersuchungen haben gezeigt, dass sich die Hochschullehrer hinsichtlich ihrer Einstellung gegenüber einer unternehmerischen Tätigkeit als eine heterogene Gruppe darstellen.⁸ In einem solch theoretischen Orientierungsraster kann ein Hochschullehrertyp bestimmt werden, der im Rahmen einer bereits bestehenden oder einer potenziell unternehmerischen Tätigkeit diese ohne eine direkte engere Verbindung zur Hochschule bereits praktiziert beziehungsweise gerne praktizieren würde. Der öffentlichkeitswirksame Professorentitel scheint hier, um es einmal überspitzt zum Ausdruck zu bringen, eher für Marketingzwecke genutzt zu werden. Zur Veranschaulichung des Typs soll darauf verwiesen werden, dass dieser Hochschullehrertyp durchaus auf die eigenen Absolventen für die Mitarbeit im Unternehmen zurückgreift. Ansonsten entsteht – trotz einer direkten Transferorientierung – nur ein geringer Nutzen für die Hochschule. Eine zweite Gruppe bilden solche Hochschullehrer, die – insbesondere mit Blick auf den Wissenstransfer – im Rahmen eines bestehenden oder geplanten eigenen Unternehmens, zum Beispiel auch eines An-Institutes, forschen und lehren. Sie nutzen für eine bestehende oder potenziell unternehmerische Tätigkeit die Freiheiten von Forschung und Lehre, verbinden beides gut miteinander und können hinsichtlich ihrer Einstellung als indirekt transferorientiert bezeichnet werden.⁹ Als dritte Gruppe von Hochschullehrern konnten diejenigen herausgearbeitet werden, die den Bereich der Forschung und Lehre als ihr Hauptbetätigungsfeld sehen, eher „Tüftler“ und Forscher sind und zu einem Transfer im Sinne einer unternehmerischen Selbstständigkeit stark motiviert werden müssten. Bedingt durch eine zunächst nicht transferorientierte Einstellung sollte ein Gründungsvorhaben mit einem damit verbundenen Forschungsoutput – dies könnte beispielsweise die Veröffentlichung in renommierten Journals sein – einhergehen. Der Professorentyp, der seine vielfältigen Forschungsergebnisse ausschließlich der Allgemeinheit als Information zukommen lassen würde und daher aus einer sogenannten altruistischen, wissenschaftsethisch motivierten Perspektive seinem Beruf nachgeht, bildet eine vierte Gruppe. Die hier genannten und nur grob skizzierten vier Typen von Hochschullehrern müssten, auch für einzelne Disziplinen, weiter differenziert werden. Sie dienen aber als erstes grobes Muster für die Transfer- beziehungsweise Gründungsbereitschaft einzelner Professoren an deutschen Hochschulen und zeigen – wenn dies zum Leitbild einer

Hochschule gehören soll – dass der Weg zu einer Entrepreneurial University nicht einfach ist. Eine Klassifizierung in Hinsicht auf Jürg Steiner fällt ebenfalls nicht leicht. Doch scheint es auch angesichts relativer kollegialer Distanz zulässig, Jürg Steiner insbesondere der zweiten und der dritten Gruppe zuzuordnen. In Bezug auf den Hochschullehrer und Entrepreneur Jürg Steiner kann jedoch zumindest festgestellt werden, dass auch der Tüftler Jürg Steiner viel kreatives Potenzial und Innovationsdynamik in seinem Wirken für den Wissenstransfer (zweite Gruppe) geleistet hat und leistet. Wofür ihm nicht zuletzt an dieser Stelle ausdrücklicher Respekt zu zollen ist.

Wie bereits dargestellt, zeigt das vorliegende Werk der innovativen Vertikalpanoramen sakraler Räume nur eine Facette des transferorientierten und zugleich unternehmerisch nutzbaren Wirkens von Jürg Steiner. Besonders hervorzuheben ist, dass er als Lehrender, Forscher, Mentor, Entrepreneur, Ideengeber und Innovator die akademische und unternehmerische Welt eindrucksvoll und erfolgreich miteinander verbunden hat und als Hochschullehrer mit diesen seinen Handlungsmöglichkeiten seinen Studierenden vorlebte und vorlebt, dass sie stets neue innovative Wege suchen, finden und betreten mögen.

1 Vgl. umfassend Vogel, Martin, in: Schricker, Gerhard (Hg.): Urheberrecht, München 2006 (3. Aufl.), zu § 72

2 BGH ErbR 2007, 186 – Klaus Kinski, dazu auch Ahrens, Claus, Anmerkung zu BGH vom 5. Oktober 2006 - kinski-klaus@de, ErbR 2007, 188 ff.; vgl. für die grundlegende Entwicklung auch Ahrens, Claus, Eigentumsgarantie und immaterielle Güter – zugleich ein Beitrag zu dem Verhältnis von Grundrechtsschutz und zivilrechtlichen Positionen, GS Dieter Blumenwitz, Berlin 2008, S. 211, 221 f.; grundlegend BGH, NJW 2000, 2195 ff. – Marlene Dietrich sowie BGH, NJW 2000, 2201 ff. – Der blaue Engel; dazu auch Ahrens, Claus, Die Verwertung persönlichkeitsrechtlicher Positionen – Ansatz einer Systembildung, Würzburg 2002, S. 262 f

3 Vgl. insoweit Ahrens, Claus, in: Berger, Christian/Wündisch, Sebastian (Hg.), Urhebervertragsrecht, Baden-Baden 2008, § 7

4 Zur Anknüpfung an das jeweils einschlägige Recht an sich vgl. Ahrens (wie in Anm. 3) § 6

5 Im neuesten Gründungsranking konnte Wuppertal den Spitzenplatz Nr. 2 erzielen und erlangte damit 2009 zum fünften Mal hintereinander einen „Medaillen-Rang“; vgl. hierzu auch Kroemer, Michael: Spitze: 2. Platz im Ranking, in: Wuppertaler Uni Magazin, Nr. 40, Wuppertal 2010, S. 22

6 Vgl. hierzu insb. Braukmann, Ulrich, »Entrepreneurship Education« an Hochschulen: Der Wuppertaler Ansatz einer wirtschaftspädagogisch fundierten Förderung der Unternehmensgründung aus Hochschulen, in: Weber, Birgit (Hg.): Eine Kultur der Selbstständigkeit in der Lehrerausbildung, Bergisch Gladbach 2002, S. 59ff; Braukmann, Ulrich/Schneider, Daniel: Implikationen der Gründungspädagogik und -didaktik für das Controlling ambitionierter Entwicklungsmaßnahmen, in: Pütz, Markus/Böth, Thorsten/Arendt, Volker (Hg.): Controllingbeiträge im Spannungsfeld offener Problemstrukturen und betriebspolitischer Herausforderungen, Köln/Lohmar 2008, S. 197-261

7 Vgl. Braukmann (wie in Anm. 6) insb. die Fußnote 34, S. 60

8 Vgl. Böth, Thorsten/Braukmann, Ulrich/Däumer, Björn-Philipp: Zur Innovation der wissenschaftlichen Gründungsförderung an Hochschulen - Notwendigkeit und erste Konturen; unveröffentlichtes Typoskript, Wuppertal 2009, S. 15

9 Vgl. zu den vier hier genannten Gruppen Böth/Braukmann/Däumer (wie in Anm. 8) S.15-18

Das Vertikalpanorama als Szenographie der Vertikalspannung

„Es gilt jetzt, die ganze Bühne um 90 Grad zu drehen, bis sich das religiöse, spirituelle und ethische Material unter einem aufschlussgebenden Winkel zeigt.“

Peter Sloterdijk

A. Architektur und Design

Mit der seriösen Berufsangabe „Ausstellungsarchitekt“ beschreibt man nur teilweise zutreffend das Selbstverständnis von Jürg Steiner. Nahezu dreißig größere und Großausstellungen hat er gestaltet, darunter solche in monumentalen Räumen wie dem Gasometer in Oberhausen. Die Widmung seiner Professur an der Bergischen Universität lautet aber auf „Messe- und Ausstellungsdesign“. In welchem Verhältnis steht der Architekt zum Designer oder gar zum Szenographen, als den ich hier Steiner vorstellen möchte?

Ein Designer ist jemand, der für die Einpassung (oder die Anschlussfähigkeit) von einzelnen Artefakten, naturwüchsigen Objekten oder Theoremen in einen Sinnzusammenhang durch Gestaltung demonstrativer Präsentation sorgt. In diesem Sinne etwa spricht Niklas Luhmann sogar von „Theoriedesign“ als dem Bemühen, einzelne Beobachtungen, Behauptungen, Argumentationen in einen Text zu fügen. Der Designer sorgt also für das „to fit into“ einzelner Elemente wie zum Beispiel Puzzlesteine in ein Gesamtbild oder in ein größeres Ganzes als Objektensemble oder ein Bild-Text-Gefüge eingepasst werden.

Design ist also ein Begriff aus der Darwinschen Evolutionstheorie. Das „survival of the fittest“ bedeutete niemals das Überleben des Hauruck-Stärkeren, sondern das Überleben des am besten in die Bedingungen einer ökologischen Nische Eingepassten; Design sorgt für das erforderliche „Fitting“.

In dieser kurzen Beschreibung verbirgt sich ein zentrales Problem: Macht der Designer mit seiner Kraft der Gestaltgebung „nur“ einen Sinnzusammenhang zwischen Exponaten evident, also sichtbar bis zur mit Aha-Erlebnis verbundenen Zustimmung? – Oder stellt der Designer durch Gestaltung überhaupt erst einen solchen Sinnzusammenhang zwischen Exponaten her? Muss also der Ausstellungsdesigner immer auch Kurator einer Ausstellung sein, der mit wissenschaftlichen und künstlerischen Kenntnissen Relationen zwischen den Objekten sichtbar werden lässt, die an ihnen ohne den Ausstellungszusammenhang gar nicht bemerkbar wären?

Beide Aspekte gehören zusammen, das ist ein frühes Credo Steiners. Das Herstellen eines Sinnzusammenhangs ist ja nur gelungen, wenn er evident wird. Nun wird ja auch mancher Unsinn als Sinnzusammenhang, im Alltag als Grotteske oder Dadaeske bezeichnet, behauptet und sogar evident gemacht. Na und, ist das ein Widerspruch? Wer durch Gestaltung eines Sammelsuriums heterogener Objekte eben Heterogenität sichtbar macht, hat damit eine sehr sinnvolle Aussage getroffen. Was bedeutet dann aber die häufig geäußerte Meinung von Ausstellungsbesuchern, die Präsentation mache keinen Sinn? Die Behauptung bedeutet, dass es nicht gelungen ist, den Zusammenhang der Gestaltung als Sinnstiftung gleichzeitig in zeitlicher, sachlicher und sozialer Hinsicht wahrnehmbar werden zu lassen. Selbst die sachgerechte Aussage, dass ein gebotenes Objektensemble als Ausstellung nicht überzeuge, weil der beabsichtigte Sinnzusammenhang durchaus sachlich oder

sozial bestreitbar sei, lässt den Besuch einer Ausstellung wiederum sinnvoll erscheinen, also zum Erfolg werden, weil der Betrachter ja zur Begründung seines Urteils angehalten wird.

Auf dieser Begründungspflicht beruht auch die Arbeit aller Ausstellungsmacher (selbst wenn sie nur als freie Gastarbeiter – Harry Szeemann – zeitweilig für ausstellende Institute etc. tätig wurden).

Das griechische Wort „archein“ bedeutet die Inanspruchnahme der Macht zur Initiative aus der Kraft des Beginnens. Während das „praktein“, die „Praxis“, auf die prozesshafte Entfaltung eines Vorhabens abzielt, liegt im archein die Begründungsmacht für die Sinnhaftigkeit jedes Praktizierens. Diese Grundsetzung im Grundsätzlichen, etwa in der ökonomischen Verfügungsmacht, der Statik oder der Materialbeschaffenheit oder der Zweckhaftigkeit oder einer Verpflichtung auf Formensprache (Ikonologie) oder deren Entfaltung (Ikonographie), bestimmt die Arbeit des Architekten. Die bis heute sprichwörtliche herrschaftliche Allüre von Architekten entspricht also tatsächlich der Macht und Kraft zur gerechtfertigten Setzung eines Baues, der auf lange Zeit die Macht der Setzung verkörpern wird. Für Ausstellungsmacher wird die Verbindung von Letztbegründung als Archéktur der Ausstellung mit der Kraft zur Evidenzerzeugung, dem Design, unabdingbar. Darauf reagiert die seit einiger Zeit allgemeingebrauchliche Kennzeichnung dieser Einheit als Szenographie. Damit soll der Konflikt eingedämmt werden zwischen

– *der hemmungslosen, machtgestützten Rechtfertigung von gestalterischen Mitteln durch den architektonischen Endzweck einerseits*
– *und dem Design, das grundsätzlich davon ausgeht, nur die gestalterischen Mittel heiligten die Zwecke, gar die künstlerischen, herrscherlichen, also die von setzungsmächtigen Architekten.*

B. Theater machen oder Theater spielen?

Die umgangssprachlichen Redewendungen „Theater machen“ und „Theater spielen“ umfassen sowohl entstehungsgeschichtlich wie systematisch zentrale Aspekte der Szenographie. Der Begriff „scaena / skene“ stammt ja aus dem Aufbau der Theater in der umfriedeten Einheit von Aktionsraum gleich Bühne und Rezeptionsraum gleich Publikumstribüne. Mit Rezeption war aber nie die erzwungene Passivität der Zuschauer gemeint, sondern die Parallelation von Publikumsreaktion auf die szenisch gebotene Aktion. Seit Beginn des griechischen Theaters wird nicht nur von heftigen Reaktionen des Publikums auf das Schauspiel berichtet, als beklage man das unkontrollierte, rüpelhafte Verhalten; vielmehr war die Reaktion, zum Beispiel als Entladung der Schreckenstarre mit einem seelischen Entlastungseffekt, stets als Wirkungsabsicht der schauspielerischen Vorführung vorgegeben.

Generell heißt „Theater spielen“ eine Handlung oder auch bloß ein Verhalten in der Absicht auszubilden, es solle anderen unübersehbar werden. In diesem Sinne wurde seit den 1960er Jahren die Kennzeichnung „Theater spielen“ systematisch und grundsätzlich auf alles soziale Agieren von Menschen ausgedehnt und also nicht mehr auf die Aktion von Angehörigen der Theatertruppen beschränkt. Die Fähigkeit, eigenes Verhalten zur Wahrnehmung Dritter auszustellen, üben und üben Sozialisationsagenten wie Eltern, Kindergärtner, Lehrer, Lehrerinnen, Kollegen und Fan-Gruppen, Parteiungen, Schulbildungen ein.

Im besonderen Fall der Künste wurde mit den

Happenings und dem „Do it yourself“ des Mit-Mach-Theaters die Zuschauerschaft angehalten, sich selbst als Akteure an der theatralischen Manifestation zu beteiligen. Lehrprogramme wurden nach der Verführungskraft zur Interaktivität beurteilt. In mancher Hinsicht aber aktivierten die Happening-Künstler und Mit-Mach-Animateure der Freizeitindustrie vor allem geläufige Formen der Vitalisierung von Publikum wie herkömmlich im Karneval, beim Militär oder in Parteiversammlungen inklusive Selbstkonditionierung durch Einstimmung in Klatschmarsch, Schunkelei und Polonaise des Gesellschaftstanzes.

Soziale Intelligenz beweist man in der Fähigkeit und Bereitschaft, sich in der Öffentlichkeit stets bewusst so zu präsentieren, dass die soziale Reaktion als Korrektiv des eigenen Verhaltens genutzt werden kann. Die Muster dafür liefern seit Beginn des Medienzeitalters die Attitüdenpartouts, in denen Politiker, Militärs, Künstler oder sonstiges Personal der Geltungseliten per Foto und Film und TV und Internet den öffentlichen Raum besetzen, vor allem die halb-öffentlichen Räume der Hotels, Theater, Kinos, Sportarenen.

Seit 1957 verbreitete sich insbesondere die Behauptung Marcel Duchamps, dass erst der Betrachter, Zuhörer, Zuschauer, Leser etc. durch sein Verständnis die Wirkungsintention eines Werkes als Kunstwerk realisiere und dass damit „der Tod des Autors“ als alleinigem Urheber eines Werkes zu konstatieren sei. Aber was hieß dann noch Kunst, wenn doch der Duchampsche Einwand, dass nicht die Absicht, sondern die Wirkung über Akzeptanz oder Ablehnung eines Geltungsanspruchs entscheide, auf jeden Umgang mit einem Geltungsanspruch zutrifft, ob Kunst oder Nicht-Kunst? Den Unterschied fasste man mit dem Begriff „Theater machen“. Das bedeutet, jemand habe die Absicht, sich gerade der rückwirkenden Kontrolle durch sein sachliches oder soziales Spiegelbild zu verweigern – sich also nicht einzupassen in das Wechselspiel von Aktion und Reaktion. Bekannt ist die Verweigerung von sozialer Reziprozität als „Skandal machen“, als „Blau machen“, als Klamauken und Stänkern. Doch es entspricht ja der Logik von „Theater spielen“ als Ausstellung in die Wahrnehmung anderer, dass deren Wahrnehmung durch das Rechnen mit bedrohlicher Störung, mit Skandalen angeregt wird. Also entsteht ein Überbietungswettbewerb der Auffälligkeit als innere Logik des „Theater spielens“ durch „Theater machen“.

Jürg Steiner, das ist rühmlich, hat sich stets dem Überbietungswettbewerb durch Verstärkung der Wahrnehmungseize verweigert. Das wurde ihm häufig als unzeitgemäße Attitüde vorgehalten – als eine Art klassizistischer Unberührbarkeit durch den Zeitgeist, der sich in den zurück liegenden Jahrzehnten in Yuppie-Allüren verkörperte oder in post-humanen Programmen der Beliebigkeit als Freiheit manifestierte.

C. Eventkultur

Die Ausstellungsmacher, ein allgemein gebräuchlicher Name für den Verbund von Architekten und Designern, mussten nolens volens dem Generalbass der Aufmerksamkeitsstimulierung durch „Theater machen“ folgen. Anfang der 1970er Jahre wurde mit der Berliner IDZ-Ausstellung „Mode – das inszenierte Leben“ das zentrale Instrument des Ausstellungsmachens, nämlich „die Inszenierung“ für alle Image-Berater, Produktwerber, Veranstaltungsleiter, Stadtplaner umgangssprachlich breitenwirksam. Mit dem

Begriff wurde das Verhältnis von „Theater spielen“ und „Theater machen“, von Rollenerfüllung und Skandalon der Rollenverweigerung, ins Kalkül gezogen. Das hieß für die Ausstellungsmacher wie für die Regisseure, zum einen die redundanten, ins Kollektivbewusstsein eingegangenen Erwartungen von bestimmten Themen, Stücken oder Werken gerade noch soweit zu bedienen, dass die Abweichung, das „Theater machen“ als Skandalon überhaupt auffällig wurde. Dieses Verhältnis von Redundanz und Information, von Wiederholung und Erneuerung, von Tradition und Innovation bestimmte die Intensität des Erlebens von Zuschauern, Zuhörern, Betrachtern etc. Was dieses Erlebnis stimulierte, nannte man ein Ereignis, einen Event.

Der Pariser Situationist Guy Debord und in seinem Gefolge der Würzburger Soziologe Gerhard Schulze entwarfen zwischen 1967 und 1977 eine Soziologie von Gesellschaften der starken Erlebnisse und Unterhaltungsspektakel. Und so gut wie alle Ausstellungsmacher hatten sich diesem Erwartungsschema anzupassen – sogar Daniel Spoerri mit seinem eigenständigen Musée sentimentale oder Harald Szeemann mit der documenta 6 und seinen „spektakulären“ Ausstellungen zum Monte Verità oder zum Gesamtkunstwerk.

So wurde das Ereignis zum Erlebnis, die Szene zum Tribunal, das darüber bestimmte, welchen Geltungsanspruch eine Präsentation postulieren durfte. Zum Maßstab erhob man die möglichst große Verbreitung von Gerüchten über die Erlebnis stimulierende Kraft einer Ausstellung als Ereignis. Regelmäßig wurden Ausstellungsbesucher enttäuscht, weil sie durch die überzählige Anwesenheit anderer gerade daran gehindert wurden, die Präsentation der Exponate mit eigenem Affekt zu erleben. Es blieb dem erlebnishungrigen Besucher die Ausstellung als Anlass, sich in eine Ereigniserwartung einbeziehen zu lassen, die er durch seine Anwesenheit herstellte. Umso mehr distanzieren sich die Ausstellungsmacher von der Bewertung ihres Wirkens gemäß der Zahl der Besucher. Denn je höher die Zahl der Besucher, desto unerhörter blieben die Ausstellungen, gerade weil die überfüllten Räume das Eigenerleben der Sinnevidenz verhinderten. Gegenmodelle etablierten sich als Ein-Bild-Ausstellungen in der kuratorischen Absicht, sich der Massenattraktivität bewusst zu entziehen. Das forderte allerdings den Preis, dass diese Ausstellungen kaum ein Echo hervorriefen, also keine Wirkung erzielen konnten, die durch weitere Aufträge an die Kuratoren bestätigt worden wären. Es widersprach auch dem Gedanken der Ausstellung als Evidenzerleben von Sinn, wenn auf Publikum bewusst verzichtet werden sollte. Warum wird eine Ausstellung überhaupt auf den Weg gebracht, wenn sie absichtsvoll im Verborgenen gehalten würde? Der Paradoxie von Sichtbarmachen im Bewusstsein des Unsichtbarwerdens hielten nur die Wenigsten, wie Jürg Steiner, stand. Das Gros der Ausstellungsmacher musste lernen zu akzeptieren, dass der Sinn ihrer Arbeit darin liege, möglichst viele Besucher anzulocken, völlig unabhängig davon, was sie im Einzelnen zur Geltung bringen wollten. Aber Volksbelustigungen wie das Oktoberfest oder die längste Theke von Düsseldorf oder der Wäldches-Tag in Frankfurt am Main oder Messen und Automobilausstellungen überboten spielend mit ihren Besucherzahlen so gut wie jedes Ausstellungsangebot und rangierten deshalb in der Hierarchie der erfolgreichen Ereignisse ganz oben. Da schien es für die Ausstellungsmacher nahe zu liegen, Messen selber wie Ausstellungen zu kuratieren. So kam es zu der Aufgabenwidmung „Messe- und Ausstellungsdesign“ im allgemeinen „Kommunikationsdesign“

– eine Widmung seiner Profession, der sich auch Steiner an der Universität Wuppertal verpflichten musste. Der Tendenz nach übertrug man die Präsentationsschemata von hochkulturellen Artefakten auf die Präsentation von Industriegütern, wohingegen die Ausstellungsmacher in den Bereichen Malerei, Skulptur, Architektur, Theatergeschichte sich geradezu darum rissen, ihre Exponate in ehemaligen Show-Rooms der Industrie mit deren Display-Techniken zu inszenieren. Die Industrieproduktion wurde durch die Ausstellungsmacher zum Kulturgut erhoben und die Werke der Künstler in den Horizont globaler Industrieproduktion eingestellt. Die Stichworte lauteten: Auratisierung der Waren und Profanierung der Kulturgüter.

D. Szenographie der Vertikalspannung

Zwei Ereignisfelder mit entsprechenden Erlebnisgarantien konnten sich in der allgemeinen Entwertung des Ausstellungsmachens durch den Primat des Publikumserfolgs behaupten: die Archäologie als historische Kriminologie und die sakralen Kultfeiern.

Der Ersteren gelang auf allen Ebenen zugleich (sachlich, zeitlich, sozial) die Vermittlung von Architektur und Design als Begründung der Evidenz, dass alles, selbst die kleinsten Objektkrümel als Zeichen gelesen werden können, wobei die Betonung auf Lesen liegt. Denn für sich genommen offenbaren die Relikte ihre Bedeutung nicht; erst durch archäologisch-detektivische Lesarten, die dem Publikum aus Krimifilmen und Kriminalromanen bekannt zu sein schienen, kommt ihnen Bedeutung zu. Im konkreten Fall der Archäologie-Ausstellungen kulminierte derartige Bedeutung aber häufig in der scheinbaren Bestätigung der kleinbürgerlichen Weltsicht, die Geschichte beweise immer wieder, dass selbst die größten Mächte, Reiche, Herrscher der Einheit von Aufstieg und Fall nicht entgehen; das ließ für den Normalbürger die tröstliche Schlussfolgerung zu, man brauche erst gar nicht zu beginnen, wenn selbst das gelungenste Streben und Gründen am Ende in Trümmern liegt. Doch wissenschaftstheoretisch und philosophisch bestanden die Ausstellungen der Archäologen unüberschbar auf der Erkenntnis, dass alles, was im menschlichen Dasein entsteht, gerade deshalb wertvoll ist, weil es zugrunde gehen wird. Wie spießbürgerlich, faschistisch-totalitär argumentiert dagegen der goethesche Teufel: „alles, was entsteht, ist wert, dass es zugrunde geht“.

Da Steiner für sich noch die großbürgerliche Selbstverpflichtung auf Bildung entfaltet, sei daran erinnert, dass die Orientierung des Christen der kleinbürgerlichen Weltkunde widerspricht: Für den Christen gilt, gerade angesichts des drohenden Endes den Triumph des immer erneuten Beginns zu setzen mit Augustin: „homo creatus ut initium esset“. Menschen brechen die zwanghafte Entwicklungslogik der Evolution auf, indem sie jederzeit von Vorne zu beginnen versuchen können.

Den unerbittlichsten Widerstand gegen die Legitimation von Aussagenansprüchen durch Zustimmungsraten entwickelten naturgemäß die Religionsgemeinschaften – welcher Größe auch immer – in der Sinnstiftung durch deren kultisch-rituelle Manifestation. Die Geringfügigkeit der Anhängerzahlen von spirituellen Gemeinschaften tut ihrem Geltungsanspruch keinen Abbruch, da der Logik von Selbstlegitimation gemäß die Ab- und Ausgrenzung ein Beweis für die Bedeutung der eigenen Mission darstellt. Warum sollte man von so Vielen aus- und abgegrenzt

werden, besagt diese Logik, wenn die Vielen sich nicht verpflichtet fühlen, die bedrohliche Bedeutung der abgewiesenen Sinnstiftung geradezu zu vernichten, mindestens aber zu leugnen?

Alle spirituellen Gemeinschaften verdankten und verdanken die Attraktivität des Ereignisses und Erlebnisses von Sinnstiftung im Kult einer ganz eigentümlichen Aktivierung von szenischem Geschehen: eben der in obigem Sloterdijk-Zitat angesprochenen Verlagerung der Welterschließung aus dem Horizontal-Panorama ins Vertikal-Panorama.

Wie attraktiv gerade für Künstler und Kulturprogrammatiker diese Wende ist, belegen gegenwärtig selbst Großmeister der Malerei wie Richter, Polke, Rauch, Lüpertz, die mit Begeisterung die gebotene Chance nutzen, in Domen, Kathedralen und Klosteranlagen ihre Bildkonzepte zu manifestieren. In Köln betrieb der Jesuitenpater Mennekes in Sankt Peter zwei Jahrzehnte lang mit größter Zustimmung von Künstlern und Publikum eine Versuchsanlage für die Kippbewegung aus der Horizontale in die Vertikale. Einzelne Künstler, wie Mischa Kuball, richteten alle ihre Aktivitäten auf diese Verkehrung von Banalität in Hochsinn oder von Säkularem ins Sakrale aus. Zumeist denken aber diese Künstler im Sakralraum gar nicht szenographisch, sondern schlicht ideologisch. Das drückte einer von Ihnen, so berichtet Petra Bahr, mit dem überschäumenden Bekenntnis aus, er wolle mit seinen Arbeiten in der Kirche auch einmal heilsgeschichtliche Weihen erfahren.

Für den Sloterdijk-Shift bot Köln überhaupt die besten Voraussetzungen – Bazon Brock hat sie seit Jahren unter dem Titel „Kölner Akropolis“ in mehreren Varianten rekonstruiert. Die moderne Urbanisierung Kölns unter der Herrschaft Preußens zielte bewusst auf die unmittelbare Parallelisierung von Bahnhof und Dom. Dem lag die Absicht zugrunde, die traditionelle Kölner Vertikalorientierung himmelwärts durch die moderne Orientierung auf irdische Horizonte, die es immer erneut zu überschreiten gelte, zu komplementieren. Die Preußen kippten die christliche Vertikalorientierung um 90 Grad auf die Horizontalorientierung der industriellen Welterschließung. Die Architekturen der christlichen Himmelsbilder wurden in die Architekturen der irdischen Verkehrsnetze übertragen. Seit Anfang der 1960er Jahre erlebt man nun die von Sloterdijk angesprochene Gegenbewegung. Damals wurden von Katholiken durch die Liturgiereform wesentliche Aspekte des Aufbaus von Transzendentalorientierung aufgegeben. Künstler, wie die Happenisten, nutzten die preisgegebenen Verfahren, um ihren Aktionismus durch Ritualisierung und liturgische Formalisierung höhere Dignität zu verschaffen. Manche zielten sogar auf erneute Auratisierung von künstlerischem Allerweltsgetue, nachdem sich der von Walter Benjamin konstatierte Verlust der Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Werken ins Gegenteil verkehrt hatte: Je mehr Medienrepräsentanz in Bildreproduktionen aller Typen, desto größer wurde die touristische Attraktivität der Originale.

Mit diesen Hinweisen müssen wir es für die Entstehungsgeschichte der Szenographie bewenden lassen, um stattdessen ihre Funktionsweise hervorzuheben.

Mitte der 1960er Jahre entwarf der britische Mathematiker George Spencer Brown das Instrument szenographischer Sinnstiftung. Er machte klar, dass jedermann, der ein DIN A4-Blatt durch einen Strich unterteilt, damit die Unterscheidung von links und rechts oder oben und unten hervorbringe. Alle Szenographen operieren mit derartig

verblüffend einfachen Sinnstiftungen von Handeln durch die Manifestation von Unterscheidung. Wer in ein ausgegrenztes Raumkompartiment vor den Augen von Zuschauern eine Trennwand einzieht, erzeugt im Nu die Unterscheidung von Sichtbar und Unsichtbar oder von Diesseits und Jenseits – der Zwischenwand. Richard Wagner beschrieb als erster ein derartiges szenographisches Verständnis des Ereignisraumes „Bühne“. In kürzester Form wird dieses Verständnis im 3. Akt von „Parsifal“ belegt. Guernemanz übersetzt für den jungen Parsifal die Aktionsform der Theaterspieler (ihre Bewegung auf der Bühne) in die mythologische Dimension der Erzählung, die das „Bühnenweihfestspiel“ dem Publikum vorträgt: „Ich schreite kaum/ doch wähne ich mich schon weit/ Du siehst mein Sohn/ zum Raum wird hier die Zeit“. Genau das ist der Kern szenischen Geschehens, nämlich die Operationen im durch Umfriedung begrenzten Raum (Originalsinn von *templum*) in die Dimensionen der Zeitlichkeit von Erzählungen, Textvorträgen und zeichenhaften Verweisen auf Bewusstseinsoperationen der Akteure wie der Betrachter zu übertragen. Das ist kein pseudometaphysisches Gestochere und Gehampel, wie es vom Kinderspiel bis zum Ausdruckstanz, von der Duse bis zur Wigman vorgeführt wurde, also kein animistisches Hantieren mit Objekten, denen man als Talisman oder Amulett oder Heilszeichen Bedeutung zuschiebt, die sie gar nicht haben können, aber auf Grund von wirksamen Placebo-Effekten immer wieder zugeschrieben erhalten. Der Szenograph behauptet nicht, mit einer angeblichen Grundgegebenheit menschlicher Weltsicht zu operieren, der zufolge es einerseits die diesseitige und andererseits die jenseitige Welt gäbe oder das Sichtbare und das Unsichtbare, das Gute und das Böse, das virtuelle Spiel und das reale Leben, das Rationale und das Irrationale, das Menschliche und das Göttliche – kurz: Der Szenograph operiert nicht mit seinen Zeigeinstrumenten, Choreographien und Liturgien als bloßer Verweiser vom Menschlichen aufs Göttliche, etwa in der Form von Symbolen oder gar Ikonen respektive Indikationslexika, denen zufolge bestimmte Zeichen eine festgelegte, abfragbare Bedeutung besäßen. Das wird wohl für jedermann verständlich, wenn man daran erinnert, dass das szenographische Denken im Zeitalter der europäischen Aufklärung, etwa in der Gestalt des Englischen Landschaftsparks, seine erste Ausprägung erhielt. Heben wir nur eine Gestaltungsformation heraus, die in diesen Gärten mit ganz frischem Material etabliert wurden: die Ruinen. Sie legen jedermann den Gedanken nahe, dass etwa die Vergangenheit nicht ein Jenseits der Gegenwart ist, sondern als Vergangenheit Gegenwärtigkeit beansprucht, also eben nicht vergangen, sondern gegenwärtig ist – dafür steht die Gestalt der Ruine. Will sagen, wer im Fortschrittspathos auf strikter Gegenwärtigkeit und Zukünftigkeit besteht, kann deren Bestimmung nur in Abgrenzung von der Vergangenheit geben, weshalb Vergangenheitsbezug und Historizität gerade für die Fortschrittsgläubigen unabdingbar sind.

Für das szenographische Arbeiten als Inszenieren gilt: Wer mit strikter Markierung des Anspruchs auf Rationalität oder Faktizität oder Interessenkalkül seine moderne Einstellung zum Ausdruck bringen will, erzeugt zwangsläufig (wie schon Hegel dem Kollegen Kant nahe zu bringen versuchte) die Orientierung auf das Irrationale, Kontrafaktische und Absurde. Dabei wird nicht behauptet, das Irrationale sei das Gegenteil des Rationalen und in der Welt in eigenständiger Wesenheit gegeben; das Irrationale ist vielmehr denknotwendig für die Behauptung strikter Rationalität, die sich ja

nur im Ausweis der Grenzen ihres Geltungsbereichs bewähren kann (dazu bitte mehr Bazon lesen). Wer eine Grenze des rationalen Operierens zieht, erzwingt damit die Orientierung auf das Jenseits der Rationalität: eben die Irrationalität.

Der Szenograph operiert mit solchen Grenzziehungen als Raumstrukturierung und damit als Logik der Erzählung oder Unumgänglichkeit des komplementären Denkens. Er kann sich komplett auf den artikulierten Raum beschränken, um alle im herkömmlichen Sinne transzendenten Räume oder sonstige Entitäten wie Geister und Gespenster, Götter und Dämonen, die Ober- und die Unterwelt evident, id est sinnfällig werden zu lassen. Aber nicht als ein Jenseits des bearbeiteten Raumes, sondern als eine inner-räumlich-innerweltliche Gegebenheit. Gott und Ewigkeit, Geist und Unendlichkeit sind innerweltliche Denknottwendigkeiten und nicht irgendwelche jenseitigen Parallelwelten. Der Szenograph kann mit bloßen gestalterischen Mitteln innerweltliche Transzendenz manifestieren, eben in der Unterscheidung von sichtbar und verhüllt-unsichtbar oder lichtvoll-abgeschattet, objekthaft-präsent oder imaginiert, von verständlich und unverständlich, von sinnvoll oder unsinnig: Das sind spannende Relationen und Konstellationen, die durch Unterscheidung in ein und derselben geistigen Operation gebaut werden. „Religiös-musikalisch zu sein“ kommt einem nicht zu wie eine physische Fähigkeit oder Charaktereigenschaft, indem man sie eben hat oder nicht hat. Gläubig zu sein, also das Absurde als ein unwiderlegliches Argument dem Glauben zugrunde zu legen, ist selbst nicht absurd, sondern höchst vernünftig. Max Weber glaubte sich noch dem Spannungsdruck zwischen Glauben und Unglauben mit der Deklaration entziehen zu können, er sei nun eben nicht durch Glaubensformen ansprechbar („religiös-unmusikalisch“). Heute jedenfalls ist klar, dass die gedanklich unumgängliche Komplementarität und nicht mehr die Dualität von Menschlich und Göttlich, Diesseits und Jenseits, Himmlisch und Irdisch, Zeitlich und Ewig uns in Spannung hält. Wir nennen eine Ausstellung, eine Architektur, einen Text spannend, wenn wir in diese Komplementarität aus Denknottwendigkeit eingespannt werden und damit unsere Plastizität beweisen müssen. Sloterdijk benennt die Vertikalspannung als diejenige, die uns einen neuen und aufschlussreichen Betrachtungsaspekt auf unsere religiösen, spirituellen und ethischen Vermögen eröffnet. Denn wie uns die Systemtheoretiker klarmachten, dass für jede lebende Einheit ihre Umwelt als Transzendenz programmiert ist, so ist uns die Welt als Bedingung unserer Überlebensfähigkeit erst im Sinn für diese Transzendenz gegeben.

In grandioser Weise bildete Robert Musil ein Programm zum Trainieren des Spannungsverhältnisses von Möglichkeits- und Wirklichkeitssinn aus. Wir nennen das den Optionalismus – was ist das? Jeder halbwegs intelligente und ansehnliche Jüngling hat mehrere Optionen, sich zu verheiraten. Das besagt aber nicht, dass ihm Polygamie eröffnet wird. Vielmehr ist ihm die Erfahrung zugemutet, dass mit der steigenden Zahl der Optionen die Entscheidung für eine Heirat umso spannender wird. Heute sind wir alle Musilsche Menschen ohne Eigenschaften, sobald wir dem Irrglauben verfallen (wie etwa die Hollywood-Diva Elizabeth Taylor mit ihren mindestens acht vollzogenen und gleichermaßen gescheiterten Ehen), wir könnten nach Belieben dem Spannungsverhältnis des Optionalismus entgehen, wenn wir die Optionen nacheinander durch Einlösung löschen. Denn Menschen ohne Eigenschaften sind Menschen

ohne die Fähigkeit, dennotwendige Komplementarität auszuhalten und die deshalb glauben, ihre blühendsten Wünsche und heilsgeschichtlichen Utopien schlechterdings erfüllen zu müssen – und damit verlieren. Denn es ist eben unsere Eigenschaft, also menschliche Grundgegebenheit und Arché-tektonik des Geistes, dass wir in die Komplementarität eingespannt bleiben müssen, also zum Beispiel in die Vertikalspannung.

E. Vertikalpanorama

Jürg Steiner hat in seiner aus eigener Reisetätigkeit hervorgegangenen Sammlung etlicher Vertikalpanoramen von Kultbauten der Christenheit oder Europas den schönsten Zugang zur szenographischen Erfahrung erschlossen. Mittel- und Seitenschiffe, Vierungen und Apsiden der unterschiedlichsten Epochen- und Stilausprägungen zugehörigen Kirchen, die wir in natura und situ nicht als räumliche und szenische Einheit wahrnehmen können, eröffnet er uns durch intelligenten Einsatz der Fotooptiken. Die Einheit dessen sichtbar zu machen, was zwar in der Praxis der Bauorganisation sinnvoll aufeinander bezogen wurde, aber niemals faktisch gesehen, sondern nur gedacht werden konnte, erweitert unsere Fähigkeiten, die Komplementarität von Sichtbar und Denkbar oder von Erinnerung und Antizipation zu nutzen, um etwa kognitive Leistungen wie das Denken des Undenkbaren oder die Vorstellung des Unvorstellbaren oder die Darstellung des Undarstellbaren zu erreichen. So ist es mit jeder Erfüllung der Seh(n)sucht nach dem Ganzen oder der Bildung einer Summa oder nach der verbindlichen Orientierung auf Wahrheit, Schönheit, Gutheit: Sie wird wirksam gerade durch die prinzipielle Uneinlösbarkeit bei gleichzeitiger unumgänglicher Denknötwendigkeit. Die mittelalterlichen Bauleute, die noch den außerirdischen Parallelwelten huldigen konnten, bewältigten besagte Spannungsverhältnisse, indem sie eine Perspektive des göttlichen allsehenden, allwissenden Auges und Geistes annahmen. Die kleinsten Modellierungen am Bau, die vom menschlichen Auge aus der Position des Kirchenbesuchers gar nicht wahrnehmbar werden konnten, erhielten ihre Bedeutung aus der Tatsache, dass sie in die Ganzheitsgarantie der Welt sub specie dei einbezogen waren. Steiner manifestiert das Auge Gottes durch die ganzheitserschließende Optik seiner Kamera. Damit ist aber nicht das Auge herausgefordert als Evidenzorgan für das Sichtbare, sondern das Gehirn als Organ der Kritik am bloßen Augenschein, an der Anschauung ohne begriffliche Distinktion und an der tautologischen Platitude des Begriff ohne Konkretisierung in der sinnlichen Wahrnehmung. Ein schönes Resultat, unsere Fotooptiken oder generell Bilderzeugungsverfahren als Denkwerkzeuge zur Verfügung zu stellen, wie Steiner das mit seinen Vertikalpanoramen des szenischen Gestaltens uns bietet – ganz in der Tradition des Humanismus und der frühen Künsterschaft des Linsenschleifens, mit dem die Bildner sich als Denker aufzufassen lernten. Seither gilt, dass alles Gestalten ein Denken mit den Händen ist, vermittelt über die Augen. Steiner bestätigt das Pathos der Humanisten aus dem Bewusstsein der Komplementarität von bildender Wissenschaft und denkenden Künsten, die einst und nun wieder der Maxime gehorcht: *ut pictura poesis, ut poesis pictura* – oder mit Robert Filiou „Poi Poi“, das heißt Poiesis und Praxis sind einander komplementär.



Himmel und Erde, von links: Christian Bauer, Bazon Brock und Jürg Steiner bei den Vorbereitungen des Symposiums „Musealisierung als Zivilisationsstrategie“, Berlin, November 2009. Fotografie: Olaf Mehl

Über die Autoren

Prof. Dr. Claus Ahrens ist Inhaber des Lehrstuhls für Privatrecht, insbesondere Wirtschaftsprivatrecht, an der Schumpeter School of Business and Economics/Bergische Universität Wuppertal. Ein Themenschwerpunkt in Ahrens Arbeit ist der Gewerbliche Rechtsschutz unter Berücksichtigung internationaler und europäischer Aspekte.

Dipl.-Ök. Thorsten Böth ist Projektmanager im Institut für Gründungs- und Innovationsforschung (IGIF) an der Schumpeter School of Business and Economics/Bergische Universität Wuppertal. Böth ist Lehrbeauftragter im Bereich Controlling und Vorsitzender des Beirats des Bundesverbandes Deutscher Volks- und Betriebswirte.

Prof. Dr. Ulrich Braukmann ist Inhaber des Lehrstuhls für Wirtschaftspädagogik, Gründungspädagogik und -didaktik und Direktor des Institut für Gründungs- und Innovationsforschung (IGIF) an der Schumpeter School of Business and Economics/Bergische Universität Wuppertal. Die Forschungsschwerpunkte des Lehrstuhls liegen u. a. in den Bereichen Entrepreneurship Education, unternehmerische Konfliktbewältigung und -austragung, unternehmerische Karriereentwicklung sowie Management Development.

Prof. Dr. Lambert T. Koch ist Rektor der Bergischen Universität Wuppertal und Inhaber des dortigen Lehrstuhls für Unternehmensgründung und Wirtschaftsentwicklung im Bereich Wirtschaftswissenschaft. Koch ist Präsidiumsmitglied des Förderkreises Gründungsforschung e.V., der größten Wissenschaftsvereinigung für das Fach Entrepreneurship im deutschsprachigen Raum.

Prof. Dr. Gerda Breuer ist Inhaberin des Lehrstuhls für Kunst- und Designgeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal und Vorsitzende des dortigen Instituts für angewandte Kunst- und Bildwissenschaften. Sie leitet die Designsammlung an der Bergischen Universität und ist Vorsitzende des wissenschaftlichen Beirates der Stiftung Bauhaus Dessau. Breuer ist Autorin und Herausgeberin zahlreicher vielbeachteter Bücher im Bereich Fotografie und Designgeschichte.

Prof. Dr. Ulrich Heinen ist Professor für Kunstgeschichte und Kunstpädagogik und Dekan des Fachbereichs F an der Bergischen Universität Wuppertal. Heinens Forschungsschwerpunkte sind das Leben und Werk Peter Paul Rubens sowie der flämische Barock. Neben seiner Lehrtätigkeit ist Heinen Vorsitzender des Prüfungsausschuss für die Master of Education Studiengänge an der Bergischen Universität und Vorsitzender des Wolfenbütteler Arbeitskreis für Barockforschung.

Prof. em. Dr. Bazon Brock lehrte Ästhetik und Kulturvermittlung im Fachgebiet Kommunikationsdesign an der Bergischen Universität Wuppertal und ist Herausgeber dieses Buches. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Entwicklung einer Neuronalen Ästhetik und „Imaging Sciences“. Aufgrund seiner Tätigkeiten wurde Brock 1992 der Ehrendokortitel an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich verliehen. Neben der Lehrform des Action-Teaching erarbeitete Brock das didaktische Konzept einer Besucherschule, welche auf der documenta 5 und 6 in Kassel erfolgreich installiert wurde.

Prof. Jürg Steiner verantwortet das Lehrgebiet Ausstellungs- und Messe-Design an der Bergischen Universität Wuppertal. Steiner arbeitet als Designer, Ausstellungsgestalter und Architekt in Berlin und Wuppertal. Im Zuge seiner Tätigkeit als Fotograf ersann Jürg Steiner die Darstellungsweise des Vertikalpanoramas, die in diesem Buch gewürdigt wird.

Prof. em. Dr. Gottfried Korff arbeitete am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen. Seine Themenschwerpunkte sind: Symbolanalyse, populäre Frömmigkeit, Erinnerungskultur und insbesondere Museologie. Zusammen mit Jürg Steiner installierte Korff vielbeachtete Ausstellungen wie 1994 die Ausstellung „Feuer und Flamme“ im Gasometer Oberhausen, 1998 „mittendrin“ im Kraftwerk Vockerode und die Ausstellung „Sonne, Mond und Sterne“ 1998 auf der Kokerei Zollverein in Essen.

Prof. Wolfgang Körber lehrte bis 1996 als Professor für Ausstellungs- und Messedesign und Dreidimensionale Gestaltung im Fachbereich 5 an der Bergischen Universität. Seit Beendigung der Lehrtätigkeit arbeitet Körber als freier Künstler, Architekt und Skulpteur. 2007 wurde er Mitglied des Deutschen Künstlerbundes. Körber lebt und arbeitet in Solingen.

Stephan Sensen ist Leiter der Museen des Märkischen Kreises. Im Rahmen dieser Tätigkeit konzipiert er Ausstellungen und ist als Autor wissenschaftlicher Beiträge und Bücher tätig. Er leitete die im Jahr 2000 eröffnete, von Jürg Steiner inszenierte Dauerausstellung auf Burg Altena. Sensen ist Vorsitzender des Vereins WasserEisenLand e.V. mit dem Schwerpunkt der Dokumentation und Unterstützung von historischen Industriekulturdenkmälern in Südwestfalen.

Abseitensaal; während das Schiff in einem Kirchenbau den längsgerichteten Raum bezeichnet, heißen quergerichtete Raunteile Abseiten; diese Bauweise herrscht vor allem in Italien und in den romanischen Ländern vor

Ambo; Brüstung mit erhöhtem Lesepult an altchristlichen Chorschranken

Apsis (griech.: Krümmung, Bogen); auch Apside, Koncha, Exedra oder Presbyterium; Altarnische am Chorende; die halbrunde Form lässt sich auf den römischen Sakral- und Profanbau zurückführen

Architrav (griech.: epistylon); in der antiken Baukunst waagrecht auf Säulen aufliegender Balken; der Säulengang aus Architraven wird als Kolonnade bezeichnet

Arkade (lat.: arcus für Bogen); fortlaufende Reihe von Bögen auf Säulen oder Pfeilern; auch ein durch mehrere Bögen – ein- oder beidseitig – geöffneten Laufgang

Bacino; Waschschüssel

Basilika (griech.: stoá basilike für Königshalle, später Amtsgebäude auf der Agora; röm.: Markt- oder Gerichtshalle); christlicher Kirchenlangbau mit einem hohen Mittelschiff, das über den Dächern der Seitenschiffe ein Fensterband (Obergraden) aufweist

Campanile; in Italien frei stehender (Glocken-) Turm

Chor (griech.: choros); auch Chorhaus; Ort für den Chor der Geistlichen; Verlängerung des Mittelschiffs über die Vierung hinaus

Dachreiter; schlanker kleiner Turm auf dem Dachfirst; bei gotischen Kirchenbauten ersetzt er oft den Vierungsturm

Dienst; schlanke Viertel, Halb- oder Dreiviertelsäule in direktem Zusammenhang mit einem Pfeiler oder einer Wand

Diaphanie; durchscheinendes Bild

Écorché; figürliche Darstellung von Menschen oder Tieren, bei denen die Epidermis fehlt, um detailliert das Muskelgewebe vorführen zu können (in Zeichnungen, auf Gemälden oder vollplastisch)

Empore; Galerie oder Tribüne in einem Kirchenraum

Epitaph (griech.: Grabinschrift); Gedenktafel mit Inschrift an einer Kirchenwand oder an einem Pfeiler

Fiale (griech.: phiale für Gefäß; ital.: foglia für Nadel); spitzes Ziertürmchen als Beschwerung von Strebepfeilern, Türmen und bei Ziergiebeln über Fenstern (Wimpergen) vor allem bei gotischen Architekturen

Gewölbe; gekrümmte, gebogene oder gewölbte Deckenkonstruktion über einem Raum aus Stein, Beton etc.; Druck und Schub des Gewölbes werden durch die Widerlager in Gestalt von Mauern oder Pfeilern aufgefangen

Griechisches Kreuz; Abbild von Kirchengrundrissen mit vier gleich langen Flügeln, die sich in der Vierung treffen

Hallenkirche; Langbaukirche, deren Seitenschiffe annähernd die gleiche Höhe haben wie das Mittelschiff

Kapitell (lat.: capitellum für Köpfchen); oberer Abschluss (Kopf) von Säulen, Pfeilern und Pilastern, wo Stütze und Last sich treffen

Kenotaph; leeres Grabmal, das an einen Toten erinnert, der an anderem Ort bestattet ist

Konche (griech.: konche; lat.: concha für Muschel); halbrunde Nische (Apsis) im Grundriss

Kreuzgratgewölbe; aus der Antike überlieferte Bauweise von zwei gemauerten, sich auf gleicher Höhe rechtwinklig schneidenden Tonnengewölben, deren Kanten einfache Grate bilden; diese Konstruktion wurde im mittelalterlichen Kirchenbau wieder eingeführt

Kreuzrippengewölbe; bei dieser Bauweise werden anstelle der Grate Rippen gespannt, die die Last tragen und in die Pfeiler abführen

Krypta (griech.: bedeckter Raum); unter dem Chor von romanischen und gotischen Kirchen befindliche halbunterirdische Grabanlage für Heilige oder weltliche Würdenträger (auch Aufbewahrungsort für Reliquien)

Kuppel; Überwölbung runder, vier- oder vieleckiger Räume in regelmäßigen Krümmungen

Laterne; (durch Fenster regelmäßig) durchbrochener Aufbau oder Türmchen auf dem Scheitelpunkt einer Kuppel

Lettner (lat.: lectionarium für Lesepult); Trennwand zwischen dem für die Kleriker vorbehaltenen Chor und dem Mittelschiff, in dem sich die Laien aufhalten

Longitudinalbau; längsausgerichteter Bau, der sich aus der Zielrichtung des sakralen Funktionszusammenhangs ergibt: Prozession, Verehrung und Gebet

Oktogon (griech.: Achteck); über einem regelmäßigen Achteck errichtetes Bauwerk

Pfeiler (lat.: pila); vertikale Stütze von rundem, rechteckigem oder polygonalem Querschnitt; kann als Freipfeiler frei stehen oder als Pilaster (Wandpfeiler) aus der Wand heraustreten

Refektorium; Speisesaal eines Klosters

Risalit; zur Gliederung der Fassade aus der Bauflucht in ganzer Höhe vorspringender Gebäudeteil

Saalkirche; aus einem einzigen saalartigen Raum bestehendes einschiffiges Kirchengebäude; einer von vier Bautypen des christlichen Kirchenbaus – neben Hallenkirche, Basilika und Zentralbau

Säule; ein aus Basis, Schaft und Kapitell bestehendes stützendes Bauglied von rundem, polygonalem oder profiliertem Querschnitt des Schaftes; frei stehend oder in Form einer Wandsäule teilweise hervortretend

Sakristei; kirchlicher Nebenraum für Geistliche und gottesdienstliche Geräte

Secco (ital.: trocken); Seccomalerei ist Wandmalerei auf trockenem Putz; die Freskomalerei muss hingegen auf frischen, noch feuchten Kalkmörtel aufgebracht werden

Sterngewölbe; gehört neben den Netz- und Fächergewölben zu den „figurierten Gewölben“ der Spätgotik, deren Rippen Figuren bilden

Strebewerk; besonders für den gotischen Sakralbau typische Skelettbauweise, die tragende Wände entbehrlich macht; Gewölberippen sind so zwischen den Diensten von Pfeilern verspannt, dass von letzteren die Last des Gewölbes aufgenommen wird

Tambour (Trommel); zylindrischer bzw. achteckiger (auch von Fenstern durchbrochener) Zwischenteil einer Kuppel

Tonnengewölbe; rund- oder spitzbogiges Gewölbe, dessen Querschnitt aus einem Halbkreis oder aus einem Kreissegment gebildet wird

Vierung; rechteckiger oder quadratischer Raum im innerkirchlichen Kreuzungsbereich von Mittelschiff und Querschiff; kann äußerlich durch den Dachreiter oder eine Vierungskuppel betont werden

Vierungspfeiler; durch Vierungspfeiler auf Vierungsbögen bei quadratischem Grundriss wird die Vierung „ausgeschieden“ und gegen Langhaus, Chor und Querschiffarme abgegrenzt

Westwerk; im Westen vorgelegter Querbau der frühmittelalterlichen Basilika; bestehend aus annähernd quadratischem, zweigeschossigem Mittelraum und dreigeschossigen Seitenräumen; dreiteilige Außenwirkung durch Mittelsturm und zwei Treppentürme

Zentralbau; Bauwerk mit gleich langen Hauptachsen ohne ausgeprägte Lang- und Querhäuser bei kreisförmigen, kreuzförmigen, quadratischen oder ovalen Grundrissen

Zwickel; meist auf einer Spitze stehende dreieckige Fläche zwischen zwei auseinanderlaufenden Bogenlinien

Impressum

Herausgegeben von Bazon Brock

Gestaltung & Satz: Olaf Mehl, Wuppertal

Mithilfe bei der Montage der Bilder: Claus Klimek, Kolja Thomas, Feyza Erkan, Olaf Mehl, Robin Höke, Daniela Nählen

Lektorat: Jeannine Fiedler, Berlin

Druck: Hitzegrad, Wuppertal

Umschlagabbildung:
Reims, Kathedrale
Querschiff südwärts, 1. Dezember 2008, 14:22

© Jürg Steiner und Bazon Brock

© Texte: bei den Autoren

© Bilder: Jürg Steiner, wo nicht anders vermerkt

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Verlag und Herausgeber haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

VDG 2010

VDG, Weimar

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften

www.vdg-weimar.de

ISBN 978-3-89739-687-6

Printed in Germany